

Tesis de Maestría en Literaturas Comparadas.
Universidad Nacional de La Plata.
Director: Profesor-Doctor Juan Tobías Nápoli.
Maestranda: Profesora María Silvina Delbueno de Prat.

Título: “La problemática de las mujeres filicidas: Las reescrituras de *Medea* de Eurípides en dos *Medeas* argentinas y el diálogo intertextual con *Médée Kali* de Laurent Gaudé”

A mis padres: María Azucena Oberst
y Oscar Delbueno
por su apoyo incondicional, infinito.

A mi esposo y a mis hijas
por las horas de ausencia.

En un tiempo anterior a todo tiempo “ella viene hacia nosotros” (Wolf, *Medea.Voces*).

Agradecimientos

Este trabajo hubiera sido impensado sin el aporte valiosísimo de:
Dr. Juan Tobías Nápoli, Dr. Javier González, Dra. María Inés Saravia de Grossi, Dr.
Marcos Ruvituso, Lic. Cecilia Rivabén y Profesores de Maestría.
A todos ellos, a su generosidad, mi más sincero agradecimiento.

Y muy especialmente dedico este estudio al Dr. Aníbal Biglieri, que sabe conjugar a
diario al académico exquisito y al ser humano entrañable.

Índice

Introducción

| | |
|-----------------------------|----|
| Estado de la cuestión----- | 10 |
| Plan de investigación----- | 15 |
| Aspectos metodológicos----- | 17 |
| Capítulo----- | 17 |

Capítulo I: La resemantización de un mito en el diálogo intertextual entre el teatro griego y el teatro argentino, entre *Medea* de Eurípides y *La frontera* de David Cureses

| | |
|---|----|
| Algunos datos sobre el autor y su obra----- | 18 |
| Las múltiples fronteras de <i>Medea</i> de Eurípides en la resignificación del drama: | |
| <i>La frontera</i> de David Cureses----- | 19 |
| La argentinización del mito a partir de los tópicos del destierro y del filicidio----- | 29 |
| Primer eje vertebrador: el destierro----- | 30 |
| Las metamorfosis animales de Medea en el diálogo intertextual con Occidente como preámbulo del filicidio----- | 47 |
| Segundo eje vertebrador: el filicidio----- | 53 |
| Las reescrituras del mito respecto del tópico de la muerte como liberación----- | 58 |

Capítulo II: La complejización del mito, su subversión en *Jasón de Alemania* de Javier Roberto González

| | |
|---|----|
| Algunos datos sobre el autor y su obra----- | 62 |
| La imbricación de los espacios en la obra----- | 66 |
| Medea maternal. La subversión del vínculo----- | 69 |
| El tópico de la conquista. La animalización del hombre----- | 71 |

| | |
|---|------------|
| El tópico del abandono----- | 73 |
| Jasón aporético: un punto de inflexión a partir del mito ----- | 76 |
| El proceso de animalización de Medea----- | 77 |
| La subversión en el crimen. Otra faceta de la monstruosidad de Medea----- | 80 |
| | |
| Capítulo III: El palimpsesto de Medea desde el teatro francés contemporáneo: | |
| <i>Médée Kali</i> de Laurent Gaudé | |
| | |
| Algunos datos sobre el autor y su obra----- | 85 |
| El tópico de la peste en <i>Medea</i> de Eurípides----- | 90 |
| El tópico de la pestilencia en <i>Médée Kali</i> ----- | 92 |
| <i>Médée Kali</i> : los rasgos de una bacante----- | 96 |
| El tópico de la belleza y del encantamiento----- | 97 |
| El tópico de la marginalidad----- | 102 |
| El tópico de la mirada: el ver y el ser visto----- | 103 |
| El tópico del amor por Jasón a partir de la mirada----- | 105 |
| El tópico de la caza: cazador-cazado----- | 106 |
| Medea oximorónica: maternal y filicida----- | 108 |
| El tópico del temor----- | 116 |
| El tópico de la desmembración----- | 118 |
| La concepción de la justicia----- | 120 |
| | |
| Capítulo IV: Algunas conclusiones----- | 122 |

Bibliografía

| | |
|--|-----|
| Bibliografía Introducción----- | 129 |
| Bibliografía Cap.I.----- | 131 |
| Bibliografía Cap. II----- | 134 |
| Bibliografía Cap.III----- | 135 |
| Bibliografía Algunas Conclusiones----- | 137 |

A modo de prólogo

La tesis presentada por la Lic. Silvina Delbueno constituye un aporte sólido y original sobre el estudio de “la saga” literaria que comprende el mito de Medea. Si bien el trabajo toma como *corpus* principal de análisis tres versiones de Medea, *La frontera* de David Cureses, *Jasón de Alemania* de Javier Roberto González y *Médée Kali* de Laurent Gaudé, pone a disposición del lector un vasto conocimiento acerca de las diferentes producciones crítico-literarias que tienen relación con el mito desde la antigüedad griega hasta el presente. La articulación en la diversidad representa uno de los hallazgos que posiciona al estudio dentro de las prácticas del comparatismo. El análisis de textos de períodos históricos diferentes, formas literarias diferentes, estilos diferentes y lenguas diferentes, sumado a la comprensión de las complejas interacciones que se dan entre una y otra de estas obras, resulta una puesta en actividad de los fundamentos, como dice George Steiner, del ejercicio comparativo. Esta primacía de la diversidad está directamente relacionada con otro tópico de la literatura comparada: la diseminación y recepción de las obras a lo largo de la historia, es decir, la intertextualidad y sus variables. Como aporte también es destacable el relevamiento teórico crítico que realizó la maestranda Silvina Delbueno, quien puso de manifiesto una cuidadosa y pertinente selección de autores que forma un paradigma coherente con el punto de vista hermenéutico que se aplica en la tesis.

Por otra parte, resulta significativo que el trabajo comparativo se haya realizado con un alto grado de conocimiento de las lenguas originales en que fueron escritos tanto los textos de ficción como los críticos. Se puede observar, entonces, a lo largo de la lectura de la tesis, que la Lic. Silvina Delbueno hace uso de una consistente competencia del griego clásico, de la lengua inglesa y de la lengua francesa. Incluso, cuando aborda la obra de Laurent Gaudé, las traducciones son de su autoría. Lo mismo ocurre con las traducciones del griego clásico. Nos detenemos en esta apreciación de signo positivo, no por una valoración cuantitativa, sino porque el conocimiento de las lenguas naturales

de las obras literarias con las que trabaja un comparatista se entiende como condición *sine qua non* para el análisis, aunque no siempre se la respeta. De este modo queda demostrada la idoneidad de la maestranda respecto del campo de estudio con el que interactúa.

Además de lo ya señalado, otro mérito de la tesis se halla, a mi entender, en la metodología comparatista instrumentada. *La problemática de las mujeres filicidas. Las reescrituras de Médée* no se circunscribe de manera unilateral a una línea cartesiana de estudio, sino que tiene en cuenta el contexto de emergencia propio de cada obra e interroga, por igual, sobre la continuidad como la sincronidad de los procedimientos formales y la elaboración de ideas. La maestranda realiza cortes transversales sobre *La frontera* de Cureses o *Médée Kali* de Gaudé, que contrastan especificidades poéticas-ideológicas, para conectar de manera diacrónica con sus hipertextos respectivos, la *Medea* de Eurípides o la obra de Séneca. Los cortes y el análisis contrastivo entre estéticas, autores, épocas y culturas de ningún modo se realizan de manera mecánica, sino que cotejan los distintos discursos de modo pertinente según lo exigen los textos.

La estructura interna de la primera parte de la tesis se encuentra organizada de acuerdo con lo que la autora nominaliza como “la frontera”, “el destierro” y “el filicidio”, aglutinantes que le permiten analizar, siempre en proyección, la oposición civilización/barbarie propia de la cultura griega clásica pero con una fuerte impronta en la literatura argentina, en particular durante el período en que se desarrolla la acción de *La frontera* de Cureses, década del '70 del siglo XIX. Por otra parte, el destierro se convierte en una unidad representativa de la vida itinerante de la *Medea* de Eurípides, como así también de la vida errática a la que se ven sometidos los personajes de la obra de Cureses. La condición agónica y aporética de Bárbara (como lo señala Silvina Delbueno), protagonista de *La frontera*, la confinan a la marginalidad identitaria que supone el destierro. El análisis comparativo del filicidio como categoría trágico-dramática se transforma en un instrumento idóneo que facilita el relevamiento individual de las diversas *Medeas*, así como faculta la elaboración de una abstracción reflexiva donde se dejan de lado los personajes y se conjetura sobre la condición del significante colectivo mujer observado bajo circunstancias de vida determinantes, tanto personales como históricas. Este proceso que va de lo particular a lo modélico-general es también un logro a destacar por parte de la autora.

En el caso de *Jasón de Alemania*, se establece además del diálogo con la obra un diálogo con el autor. De este modo, como lectores, nos encontramos con una

perspectiva que trasciende un primer nivel de recepción para ampliarlo con los intereses directos de quien pensó y escribió el drama (utilizamos la palabra drama en el sentido etimológico-genérico). Por otra parte, uno de los conceptos a partir de los cuales la tesista aborda el texto, la hibridación (pensado de manera estratégica por García Canclini para definir las estribaciones de la modernidad), refiere tanto al perfil de la protagonista de *Jasón de Alemania*, esposa-madre-mujer, como al espacio cultural en que se desarrolla la acción. La tensión marital sufre un desplazamiento desde el lugar abandonado por el esposo hacia la ambigua demanda afectiva que implica la relación parental entre Medea y su hijo, Jasón, situación que subvierte las coordenadas estables de la frontera, por lo menos en el ámbito de la intimidad. La Lic. Silvina Delbueno encadena con acierto la problemática de lo híbrido con lo fronterizo, parábola analítica que engloba las obras de Eurípides, Cureses y González, y, cuando se trata de establecer un principio de identidad, incluye también a Médée Kali de Laurent Gaudé, personaje que oscila de manera indeterminada entre lo divino y lo humano. Señalamos este proceso metodológico porque demuestra la unidad de criterio con que se pone en práctica el análisis comparatístico y adquiere relieve cuando se trata de demostrar la coherencia con que ha trabajado la tesista.

La tesis, que presenta una estructura clara, coherente y armoniosa, se fundamenta en rigurosas lecturas teórico-críticas del campo literario pertinente, así como en el conocimiento poético e histórico de los lapsos que abarca. Se destaca el trabajo de archivo y la compulsión documental de diversas fuentes. No se presentan observaciones en contrario y es de relevancia indicar que el trabajo contiene una valiosa base desde la cual proyectar una investigación de mayor aliento como podría implicar una tesis de doctorado.

Dr. Rubén Dellarciprete.

Marzo de 2014

Introducción

Desde su génesis mítica griega Medea ha sido caracterizada como la mujer bárbara, la transterrada,¹ la desesperada, la hechicera y la filicida. Calificativos éstos que, en mayor o menor medida, han sostenido los numerosos autores que la han reescrito desde el siglo V hasta nuestra era, dado el carácter polisémico que este personaje adquiere. Ella encarna la marginalidad que significa ser mujer y extranjera en la Atenas del siglo V a.C.,² una suerte de alteridad exponencial,³ que carga con una serie de impulsos y de reacciones, en particular la cólera desmedida, el furor pasional que le ha permitido trascender la exclusividad del ámbito literario e incorporarse definitivamente en la pluralidad de las artes: la literatura, el cine, la pintura y la música; y en la pluralidad de los tiempos.

Ya Eurípides en el 431 a.C resemantizó el relato tradicional al implementar el rito iniciático de la muerte de los hijos. A posteriori, la literatura de Occidente vuelve sobre esta imagen en la que se siguen indagando los aspectos psicológicos de la mujer y de la madre con los aportes decisivos que cada autor ha gestado en ella.

Desde el trasfondo mítico compiten en Medea un aspecto masculino y un aspecto femenino,⁴ cada uno de ellos desdoblado en razón y pasión respectivamente. La separación de funciones ha dado en llamarse una “sexualización del espacio” en que a las mujeres se les asigna el orden doméstico y a los hombres el ámbito público.⁵ Frente al *πόνος*, el trabajo del hombre,⁶ se diseña un modelo negativo de la vida de las mujeres, al que se alude siempre para establecer un contraste, la mujer sometida, la mujer sin derechos. Es esa relación entre los sexos que opera como metáfora para plantear el conflicto trágico. Sin embargo, es un empleo recurrente la inversión de roles, es decir héroes feminizados o bien mujeres virilizadas. En nuestro personaje ambos

¹ Pórtulas (2001: 138). El vocablo toma la acepción de descolonizada.

² Sala, Rosa (2002: 295). “...El año 431 fue la fecha en que también se inició la Guerra del Peloponeso. Eurípides dio entrada a la tradición Occidental al personaje que con mayor rotundidad iba a simbolizar los peligros de la intrusión de lo marginal en el mundo civilizado. Medea, bárbara entre los griegos, es una indeseable sumida en un entorno que le es hostil por naturaleza...”.

³ Rodríguez Cidre (2010:21).

⁴ Foley (2001:3 y ss).

⁵ Biglieri (2005:164).

⁶ Loraux (2004: 98-134)

aspectos confluyen y devienen en ἀκρασία, la incapacidad para refrenarse en la comisión de una acción prohibida impulsada por la pasión.⁷ De allí deviene el carácter monstruoso que, de acuerdo con Vernant,⁸ retomado por Loraux y luego por Rodríguez Cidre,⁹ oscila entre dos polos: lo aterrador y lo grotesco. La mujer aparecería asociada en la cultura griega con lo animal instintivo y lo salvaje, lo irracional, lo no domesticado. Son estas mujeres las que focalizan la anarquía para el reglado mundo masculino de la πόλις y en consecuencia representan la ὕβρις y la desproporción. Claro ejemplo de ello es el de las vengadoras. Entonces el matrimonio vendría a funcionar como un mecanismo civilizatorio.¹⁰

Mas allá de todo tiempo y espacio, la literatura argentina y la literatura francesa, entre tantas otras, han revitalizado a este personaje trágico cuya fuerza y atractivo la convierten en tema de interés universal. Los estudios comparados nos han permitido traspasar las fronteras culturales con la fuerza dialógica de la literatura y por consecuencia nuestro enfoque particular se vertebrará en el comparatismo intertextual entre las piezas teatrales argentinas: *La frontera* de David Cureses (1964) y *Jasón de Alemania* de Javier Roberto González (2000) y la obra *Médée Kali* del autor francés Laurent Gaudé (2003). En los dos primeros autores el tratamiento del mito enfatiza su americanización, en un contexto cargado de actualidad.

Estado de la cuestión

Múltiples y casi infinitos son los estudios existentes acerca de *Medea* de Eurípides e igualmente de las *Medeas* de Occidente. Por citar sólo algunos *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe* de D. Mimoso-Ruiz (1983) y *Le mythe de Jasón et Médée* de Moreau (1994) que han inventariado unas trescientas obras de arte sobre el mito de Medea y de entre ellas, cerca de ciento cincuenta pertenecen al teatro entre los siglos VIII a.C y VI. d. C. Además se encuentra *Medea: fortuna de un mito* de Caiazza en Tomo I y Tomo II (1998-1990), *Medea en la literatura española medieval* de Aníbal Biglieri (2005), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, de Aurora López y Andrés Pociña en su Tomo I y Tomo II

⁷ Biglieri (2005:70 y ss).

⁸ Vernant (2001:44).

⁹ Rodríguez Cidre (2002: 277-293).

¹⁰ Rodríguez Cidre (2010:30).

(2002) y la nueva versión de *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, de Andrés Pociña (2007).

En este sentido nuestro estudio representará un aporte novedoso en la medida en que estos autores no han abordado la obra *Médée Kali* de Laurent Gaudé, como tampoco la pieza teatral argentina: *Jasón de Alemania* de Javier González, inédita y que, en consecuencia, cuenta con escaso aparato crítico. Por contrario, *La frontera*, primera obra en materia de nuestro análisis, ya ha sido estudiada de manera unívoca por autores como Bravo de Laguna y Pociña y, aun así, hemos logrado avizorar en ella una red de interrelaciones desde el marco de la literatura comparada.

Ahora bien: de todas las Medeas existentes en Occidente, es a partir de los años 80 y 90, en nuestro país y en Latinoamérica, que este conflicto trágico entre la ley del estado y el derecho de familia es el que prima en este controvertido personaje. Particularmente en Argentina es el caso de *Medea* de Héctor Schujman (1967), *Medea, un sol oscuro*, versión libre de Inda Ledesma (1981), y una creación colectiva, *Medea, pasaje de hembras* (1987). Entre tanto en los años 90 nos encontramos con *Medea* de Rodolfo Graziano (1991-1994), *Medea de Moquehua* de Luis María Salveneschi (1992), *Despojos para Medea* de Luis Valenzuela, *Medea material* de Mónica Viñao (1994) en un claro intertexto con la obra epónima del dramaturgo alemán Heiner Müller (1929), *Medea de Eurípides* en la versión de Cristina Banegas y Lucila Pagliai (2010).

Nuestra investigación está enmarcada en el estudio del personaje femenino en un corpus que estructura tres conceptos: la extranjería, el destierro y el filicidio. Y entre ellos, la medida en que los autores o bien dibujan a la hembra monstruosa o bien le confieren cierto humanismo por causa de su situación *aporética*, que consiste en encontrarse sin salida. En un primer término tomaremos la tragedia griega como *hipotexto*. En ella Eurípides comprime la acción a los hechos culminantes sucedidos en Corinto, dejando la relación de los antecedentes para los personajes del drama, quienes a lo largo de la acción irán refiriéndose a las etapas anteriores del mito.¹¹

El armazón mítico de esta tragedia es el resultado de una variada tradición legendaria centrada en la famosa expedición de los Argonautas, narrada en época helenística por el poeta y mitógrafo Apolonio de Rodas. Es indudable, por tanto, que en la época de composición de los poemas homéricos y probablemente antes, los asistentes a las recitaciones de los aedos conocían a la perfección las peripecias de los Argonautas.

¹¹Biglieri (2005:25).

El nombre de Medea, no obstante, no aparece documentado hasta *La Teogonía* de Hesíodo (vv 956 y ss).

El ciclo épico de los Argonautas se relaciona con dos ciudades pertenecientes a la cultura micénica: Orcómenos y Yolcos. Es en la última, ciudad de Tesalia, desde donde se embarcaron los Argonautas con Jasón y con Peleo, padre de Aquiles. El primero en referirse a la tradición de los Argonautas fue Homero. En el canto VII de *Ilíada* el poeta cuenta que Euneo, hijo de Hipsípila y de Jasón, enviaba muchas naves cargadas de vino desde la Isla de Lemnos. En el canto 12 de *Odisea*, su protagonista recuerda que la nave Argo le había precedido al pasar por las islas errantes, pues en cierta forma este personaje anduvo en sus andanzas marinas por pasajes que pisaron los argonautas, como la isla de Eea donde habita Circe, tía de Medea, o el país de los feacios donde Alcínoo y Arete fueron testigos de las bodas entre Jasón y Medea.

Son los poetas líricos de los siglos VII y VI a. C. quienes brindan otras referencias acerca de los Argonautas y de Medea, como es el caso de Píndaro en su *IV Pítica* compuesta en 462 a.C. En ella encontramos la primera exposición detallada de la expedición, desde la aparición de Jasón ante su tío y usurpador Pelias hasta el regreso victorioso de los expedicionarios a la isla de Lemnos, acompañados ya por Medea. El mito de Jasón no concluía con el regreso a su país natal, en posesión del vellocino de oro. La muerte de su tío Pelias habría obligado a Jasón a abandonar Yolco y huir hacia otros lugares en compañía de su esposa Medea y de su hijo Mérmero. Cárcino nos dejó en su *Naupáctica* el testimonio de que en la isla de Corcira, en la que se había refugiado, su hijo había sido despedazado por una leona. Pero la tradición relacionaba los acontecimientos posteriores al abandono de Yolco, especialmente con la ciudad de Corinto. Según las *Corintíaca* del poeta Eumelo, Eetes había recibido de su padre el Sol la ciudad de Efira (luego Corinto) a dónde iría Medea a recoger la herencia paterna, acompañada por Jasón, que reinaría compartiendo el trono con ella. Parece entonces que la leyenda primitiva era completamente independiente de la muerte de Pelias a manos de sus hijas por instigación de Medea, para vengar a Jasón y al padre de éste, Esón, a quien Pelias había asesinado para arrebatárle el trono de Yolco. Posteriormente ambas tradiciones serían puestas en relación, y la estancia de Jasón y de Medea en Corinto se consideraría originada por este asesinato, y como consecuencia los esposos se habían visto obligados a exiliarse desde Yolco a Corinto. Ciertamente algunos poetas de ciclos épicos, como Creófilo en *La toma de Ecalia*, nos da información sobre la muerte de Creonte, rey de Corinto, envenenado por Medea, y la posterior huida de ésta a Atenas.

Cuando Pausanias recorrió Corinto visitó la tumba de los hijos de Medea, Mérmero y Feres, apedreados por los corintios como castigo por haber llevado a Glauce los funestos dones. Luego Medea vivió en casa de Egeo y, después de haber conspirado contra Teseo, se vio obligada a huir con su hijo Medo, fruto de los amores con Egeo. A pesar de que Esquilo y Sófocles se ocuparon, en varias tragedias, de diversos aspectos del mito de los Argonautas, la tragedia de Eurípides estaría basada en la obra homónima de un tal Neofrón. Sin embargo hay argumentos que permiten suponer que la cuestión es inversa: *Medea* de Neofrón sería la imitación lineal de la obra de Eurípides.¹² Por ello se presupone que este poeta tomó el mito de Jasón en su décimo segunda etapa.¹³ Conocido como el “filósofo de la escena”,¹⁴ en una de sus primeras tragedias en su etapa final,¹⁵ es el que la ha delineado tal como la conocemos, en un proceso de degradación del personaje masculino de Jasón: de héroe en anti-héroe. Podemos decir que este autor pertenece a dos mundos: el mundo antiguo y destinado a destruirse, y el mundo que abrió el camino al nuevo espíritu.

Sin embargo existe otro paradigma mítico del que se habría servido el trágico griego: la historia de Ino y la de Procne que constituirían “precedentes inexcusables” de aquellas mujeres que, reemplazadas por sus esposos, toman venganza provocando la muerte de sus hijos. Parecerían estar relacionadas con prácticas sacrificiales atribuidas

¹² Nápoli (2007: LXV).

¹³ Moreau (1994:26-30). El autor da a conocer el mito en las siguientes etapas: “... La première escale a lieu dans l'île de Lemnos, puis Jasón et ses compagnons pénètrent dans l'Hellespont et abordent à Cyzique. La troisième étape mène les Argonautes vers l'Est, sur la côte de Mysie. La quatrième étape conduit Argo au pays des Bébryces, au fond du Golfe d'Olbia. La cinquième étape se déroule en Thynie sur la côte de Thrace, c'est-à-dire sur la rive européenne de l'Hellespont. Ayant franchi les Symplégades, les Argonautes se retrouvent dans le Pont-Euxin...et débarquent exténués, dans l'île déserte de Thynie, mais cette fois au large de la côte d'Asie. La septième étape ils arrivent au port du cap de l'Achéron. Au terme de la huitième étape, ils débarquent près du tombeau du héros Sthénélos, compagnon d'Héraclès. Une longue étape, la neuvième, les long des côtes de Paphlagonie. La deuxième étape les conduit à Thémiskyra...C'est le pays des Amazones belliqueuses. Au terme de la onzième étape Jasón et ses compagnons atteignent l'île d'Arès. Enfin, douzième et dernière étape, ils atteignent, à l'extrémité orientale du Pont-Euxin. A leur gauche ils peuvent contempler les cimes du Caucase et la ville d'Aia, capitale de la Colchide...”.

¹⁴ Jaeger (1993:316-317).

¹⁵ La obra de Eurípides es representada ante el público en el 431, último año de paz en la Atenas de Pericles, el momento de máximo apogeo y gloria del imperio ateniense, y el año del comienzo de las hostilidades con Esparta en las Guerras del Peloponeso. El trágico Euforión obtuvo el primer premio en este certamen y Sófocles, el segundo. Eurípides debió conformarse con el último puesto, una muestra más de la escasa aceptación de que gozó su teatro entre sus contemporáneos. El drama formaba parte de la tetralogía *Medea*, *Filoctetes*, *Dictis* y el drama satírico *Los Recolectores*, ya perdido en la época alejandrina.

al período cultural de la Edad de Bronce, en las que la víctima era ofrecida para aplacar la ira del algún dios, para salvaguardar a la comunidad desprendiéndose de uno de sus miembros. En su mayoría las víctimas eran recién nacidos, infantes o muchachas vírgenes. Muchos de estos asesinatos rituales fueron resignificados y ligados al culto de la diosa Artemis y relacionados con el pasaje del estado de la naturaleza incultivada al de la civilización, la dicotomía establecida entre *φύσις-νόμος*.

La saga de Jasón aparece vinculada a dos regiones de Grecia, Tesalia y Corinto. De Tesalia es la ciudad de Yolcos con el rey Pelias y el monte Pelión donde el Centauro Quirón educa a Jasón y de cuyos árboles surge la nave Argos. En Corinto Medea matará a sus hijos. A este respecto la matanza de los hijos perpetúa un fenómeno primitivo que parece haber constituido una imperiosa compulsión individual, después convertida en norma exigida por la sociedad. Constituye la expresión extrema de la actitud agresiva parental; en tanto que la civilización atenuó sus formas.¹⁶

En un segundo término revisaremos las voces de esta Medea en las reescrituras posteriores de David Cureses, Javier González y Laurent Gaudé. Ahora bien: ¿por qué hemos elegido estas tres obras? En verdad porque todas y cada una de ellas constituyen un aporte innovador respecto del tema en cuestión. La primera, es una obra escasamente conocida y menos aún, analizada. La segunda es una obra inédita de un autor argentino contemporáneo y, finalmente, la tercera, no se ha traducido al español.

En alguna medida, las reescrituras Occidentales de Medea abordan estos conceptos de extranjería, destierro y filicidio, los recuperan y le asignan una voz propia. En ellas no sólo podemos discernir los ejes vertebradores que particularmente nos interesan: extranjería, destierro y filicidio, sino también y mayormente aún, la obra de Javier González está sujeta al entramado de una pulsión diferente, el de una complejización edípica.

Mientras la *Medea* francesa retoma ciertos rasgos bacánticos de una mujer oriental, *La frontera* la circunscribe en la pampa argentina, en la Conquista del desierto, y en las consecuencias funestas para una india en la lucha entre hombres blancos e indios. Se desacraliza el mito, y se ahonda el estado de marginalización de la mujer, su pasión sin límites frente al egoísmo sin límites del hombre.

¹⁶Rascovsky (1970:36).

De igual manera la degradación y el abandono perviven en otra mujer, otra Medea, en *Jasón de Alemania*, cuyas aristas perfilan un sesgo tan dramático como actual.

En el *corpus* propuesto interactúan las prácticas discursivas de otras obras, tanto clásicas como modernas, a las que haremos referencia en notas a pie de página como son: en el teatro latino, *Medea* de Séneca; en el teatro inglés, *Medea* de Thomas Moore (1920); en el teatro alemán, *Medea* de Franz Grillparzer (1882); “*Ribera despojada. Medea Material. Paisaje con Argonautas* de Heiner Müller (1929); *La visita de la anciana dama* de Friedrich Dürrenmatt (1960); *Medea. Voces* de Christa Wolf (1996), en el teatro francés *Medea* de Pierre Corneille (1635) y *Medea* de Anouilh (1946); en el teatro italiano, *Larga noche de Medea* de Corrado Alvaro (1949); en la narrativa española, la novela *Medea 55* de Elena Soriano (1955); en la narrativa afro-norteamericana, *Beloved* de Toni Morrison (1987); como las versiones fílmicas de *Medea* de Pier Paolo Pasolini (1969); *Medea* de Lars Von Trier (1988); y *Así es la vida* de Arturo Ripstein. Fundamentaremos nuestro análisis en la teoría de la intertextualidad desde la perspectiva de Gerard Genette,¹⁷ ya que a la hipertextualidad le corresponde el mérito de relanzar constantemente las obras antiguas en un nuevo circuito de sentido. A su entender, la literatura es inagotable, ya que el libro no basta sólo con releerlo, sino que hay que reescribirlo.

Plan de investigación

La investigación se centraliza en la revisión de la tragedia griega euripídea, el hipotexto original, en su situación dialógica intertextual con tres obras en la cultura de Occidente y en los siglos XX y XXI: dos de ellas argentinas y la tercera de origen francés. Entonces el presente trabajo se hallará estructurado en tres partes. Todas las obras tomarán como fundamento el *hipotexto* griego euripídeo y, a partir de él, nos centraremos en el análisis de su reescritura.

La primera de estas partes está inserta en el ámbito de la pampa, en la época de la Conquista del desierto, en donde se establecieron las líneas de frontera, en clara demarcación entre blancos e indios, civilización y barbarie, paradigma transpolado del

¹⁷ Genette (1982:17).

paradigma anterior en la confrontación helénica de griego-no griego. Entre ellos, en la mediación de los bordes, la tragicidad de una mujer, la india Bárbara, en la transposición de la clásica Medea. En ella claramente se vertebran los ejes de extranjería en su propia tierra, destierro y posterior filicidio. Pero este filicidio subyace como consecuencia de la alteridad de una mujer *aporética*, sin salida, que amó con la misma intensidad con la que fue traicionada. La venganza consecuente quedó relegada al ámbito exclusivo de la tragedia, a pesar de erigirse en la hembra a la que le han arrebatado todo, su tierra, sus “crías adoptivas” sus propios hijos, hijos también del Capitán Jasón Ahumada, único nombre que pervive de la tragedia de Eurípides. Irremisiblemente la muerte de estos niños, a causa de sus conocimientos feéricos, conlleva la idea de salvación.

La segunda obra, la tragedia argentina de Javier González, nos ubica espacial y temporalmente en un ámbito del todo disímil al de la obra anterior. Enmarcada en el arrabal, en el suburbio del río de la Plata y, en la contextualización política del peronismo, aparece el anclaje del tango y del bandoneón en el protagonismo netamente masculino de *Jasón de Alemania*. Medea, la esposa y la madre de Jasón, sostiene la condición liminal, socialmente marginada en degradación ascendente respecto de todas las obras que tratan el tema de Medea. Sin embargo, magistralmente el autor argentino ha subvertido la relación madre-hijo bajo el entramado de una complejización edípica. Lejos del filicidio, esta mujer parece estar imbricada en la alienación que le provocan los interludios entre el ámbito real como el ficcional-onírico, aunque igualmente se erige en una ejecutora infalible.

Finalmente el autor francés Laurent Gaudé ha sabido perfilar como pocos, a la mujer exótica, encantadora, hechicera y extranjera. Este último rasgo es el que la diferencia del otro social, el que la hace atractiva y la repele a un mismo tiempo, que se aviene con el filicidio en su caso particular y que, en definitiva, sirve de gozne entre ambos mundos, el clásico y el contemporáneo.

Desde una mirada muy particular, en un extenso monólogo de hondo lirismo, podemos advertir el préstamo en el diálogo intertextual con Thomas S. Moore y Christa Wolf, sus hibridaciones. El acento de Gaudé subyace en los rasgos orientalizantes, hinduistas de esta Medea, que alcanzan tintes bacánticos en los que confluyen tanto lo femenino féerico como el ritual orgiástico dionisiaco. Esta *Médée Kali* se entroniza en la divinidad Kali, la sibila capaz de suscitar milagros, la pestífera nacida a orillas del

Ganges, la danzante domadora de serpientes, la encantadora y por tanto, la encantadora de hombres.

En esta obra el mito clásico interactúa dialécticamente y, a modo de *palimpsesto*, con otro mito, el de Gorgona y el de Perseo, su silente cazador.

Es esa misma condición de extranjera y de filicida, de transterrada y de desesperada, la que urde la trama de esta Médée.

Las tres *Medeas* del *corpus* seleccionado fraguan la resignificación del mito desde otros espacios y desde otros tiempos, con los aportes decisivos, con la magistralidad que cada autor le ha conferido, a través de una impronta ineludible.

Aspectos metodológicos

Para la comprobación de la hipótesis planteada se aplicará el método documental. Además contamos especialmente, de entre el *corpus* propuesto, con la obra inédita de Javier González, la incursión en sus fuentes y el diálogo en directo con el autor.

Capitulado

Esta investigación intentará desarrollarse en tres partes. La primera se abocará a analizar la obra griega, *Medea* de Eurípides, en la recreación de la obra argentina: *La frontera* de David Cureses.

La segunda parte pertenece a otra tragedia argentina, *Jasón de Alemania* de Javier González, que se insertará en otra contextualización epocal, ya lejos de la pampa de la primera pieza teatral; impera en ella el suburbio del arrabal.

Finalmente la tercera parte corresponde a la obra francesa, *Médée Kali*, la más próxima a nuestros días. Cada capítulo se halla escindido en varios apartados que han sido particularmente detallados en el índice.

Capítulo I

La resemantización de un mito en el diálogo intertextual entre el teatro griego y el teatro argentino, entre *Medea* de Eurípides y *La frontera* de David Cureses

Algunos datos sobre el autor y la obra

David Cureses nació en Buenos Aires en 1935. Ya en 1950 se inició como actor, dramaturgo y empresario, a raíz del estreno de su obra: *Después de la función* en el teatro El Gorro Escarlata, del que además era cofundador, y que permanecerá en actividad constante hasta el año 1971, poseyendo su sala propia en Rincón 374.

Tiempo después es becado por el Fondo Nacional de las Artes para realizar investigaciones en dirección teatral en el Teatro Nacional Popular con Jean Vilar, en el Old Vic de Londres, y en el Piccolo Teatro de Milán con Giorgio Strehler.

Ha dedicado gran parte de su vida a la enseñanza, participando en más de treinta y cinco obras como actor; alrededor de setenta y dos puestas en escena y ha desarrollado a un mismo tiempo una intensa labor periodística y literaria. Entre sus estrenos figuran: *Retablo de Navidad* (1956); *Una cruz para Electra* (1957); *Las ratas* (1958); *La frontera* (1960) que le valió el Premio Argentores y fue publicada en 1964; *El viajero en mitad de la noche* (1962); *La cabeza en la jaula* (1963); *La mujer de oro* (1964) que le valió el premio Municipal; *Noche de brujas* (1967); *¡Israel...Israel...!* (1969); *Cuando la mujer de él encuentra una carta de ella* (1977).

La literatura griega ha ahondado infinidad de veces y de maneras muy disímiles en la concepción del hombre y de su mundo, de modo tal que las problemáticas que aquejan a éste y lo desconciertan, traspasan sus fronteras, pueden espejarse en otras culturas y en otras realidades y, es entonces cuando esa literatura, ese micro-cosmos pervive en nosotros.

Cureses en la obra motivo de análisis, ha querido dialogar con la idiosincracia de los griegos y con sus interrogantes, desde la dimensión argentina de la pampa y desde la realidad de la Conquista del desierto que se anteponía enclavada en el pasado histórico del siglo XIX.

Sin embargo no fue el único. Ya en 1951 fue estrenada *Antígona Vélez* del autor argentino Leopoldo Marechal, obra que resignifica otro mito clásico circunscripto a la aridez de aquellos primeros pobladores en la línea de frontera. Antígona, nominación femenina, enteramente conocida, significó el eslabón con el que su autor reivindicó el mito griego de trascendencia universal en la argentinización de la pampa.

En el mismo año de publicación de *La frontera* aparece la obra *El Reñidero* del también argentino Sergio de Cecco. En esta obra está vigente la performance del mito clásico de Electra y su resemantización. Las coordenadas espaciales se hallan conformadas en el arrabal porteño de las riñas de gallos, en las orillas del suburbio, en las que indefectiblemente el autor avizora otra frontera.

Por su parte Cureses hace lo propio con otro personaje, una mujer, una india que hace suyo el mito de Medea. Lejos de la maquinaria demiúrgica eurípidea, hallamos en este drama a una despojada, en la línea infranqueable entre Norte y Sur, cristianos e indios; en definitiva, entre civilización y barbarie.

Las múltiples fronteras de Medea de Eurípides en la resignificación del drama: *La frontera* de David Cureses

De las obras teatrales argentinas que nos remiten dialógicamente a la tragedia *Medea* de Eurípides, abordaremos el drama *La frontera* de David Cureses,¹⁸ por hallar en ambas un tópico en común: *μεθόριος*, la frontera.

En la pieza teatral argentina, Bárbara,¹⁹ la protagonista perfila, de alguna u otra manera y, en las distintas ambientaciones escénicas, los rasgos salientes de la mujer eurípidea: la transterrada, la apátrida,²⁰ la extranjera, la bárbara,²¹ y la hechicera.

No es casual que esta pieza en dos actos comience, a modo de epígrafe con el intertexto eurípideo en español, extractado, en un primer momento, del verso 96 del

¹⁸ Cureses (1964). Las citas pertenecen a esta edición e irán seguidas del número de la página correspondiente.

¹⁹ Lavatelli (2009:76-77). Concordamos con la autora en "...que el personaje es pensado, entonces, como una figura nacida de la realidad y como una entidad autónoma que acciona en un espacio concreto y ficcional... Lo propio del personaje teatral no es su naturaleza, sino su función: devenir materialidad...".

²⁰ Tomamos el término apátrida en la acepción: traidor a la patria.

²¹ De Romilly (2010:22). "...En su origen, esta palabra quería decir "el que no habla griego" y como "no griego" y rápidamente pasó a significar: "cruel, violento".

prólogo a cargo de la heroína y luego, nos remita a los versos 358 a 364 de la Antístrofa I. En ellos el autor griego hace alusión al presente y al porvenir terrible, inhóspito de la filicida. Son estos mismos rasgos terribles, de mujer aporética, sin salida posible, los que enfatizará David Cureses.

Esta Medea Americana sitúa la acción en el siglo XIX y en la Conquista del desierto (1874-1880), campaña militar que estuvo guiada por el futuro presidente de la República Argentina, General Julio Argentino Roca para ganar nuevos territorios.²² Por ello la titulación del drama argentino se corresponde con la separación de sus pobladores: al Norte los cristianos y al Sur los indios. Por lo demás, en América Latina se evidencia el culto a los elementos locales,²³ la idealización del indígena en su condición de hombre natural en oposición al mundo civilizado y como representante de un pasado al que se quiere exaltar.²⁴

Tengamos en cuenta que la frontera en el presente análisis se propone como una demarcación, un límite, una línea divisoria socio-cultural y como afirma Biglieri: "... in their several levels of analysis and dimensions (geographical, ethnographic, economic, political, religious, symbolic, etc)...",²⁵ a partir de la que se podría eslabonar el paradigma griego entre civilización y barbarie, traspolado en la pampa argentina, al de "cristianos", en la designación de Cureses; e indígenas.

Bárbara, en la transposición de Medea,²⁶ será la indómita cuyo nombre emula su condición de ξένος, de extranjera, de mujer expósita, marginal, en inferioridad de condiciones. Esta extranjería es la que deviene por estar inserta en uno de ambos lados, en uno de ambos ejes.²⁷ Ahora bien debemos hacer un distingo: mientras en la obra

²² Torre (2010:18). La autora hace referencia a que la expresión "Conquista del desierto" ha sido usada más frecuentemente que la de "Campaña del Desierto". La historiografía revisionista se encargó de establecer la diferencia entre la conquista de Roca en 1879 y la campaña de Rosas de 1833- que recuperó cautivos y procuró pactos, tratados y negociaciones con las tribus. El término *desierto* nos remite al espacio que está más allá de la línea de frontera, habitado por diversos grupos aborígenes, especialmente nómadas.

²³ *Idem*. La autora afirma que: "...el motivo del desierto, el malón, la partida, los desertores y la frontera ya eran, en los años 70, temas recurrentes de la literatura argentina..."

²⁴ Coutinho (2006:41-54).

²⁵ Biglieri (inédito: 2).

²⁶ Genette (1982:262) afirma que "... la transformación o transposición, es sin duda alguna, la más importante de todas las prácticas hipertextuales, aunque sólo sea por la importancia histórica y la calidad estética de algunas de las obras que se incluyen en ella...". A este mismo respecto cfr Bravo Laguna (1999:89-95) quien afirma que con el término transposición se agrupan todas aquellas obras que representan una reelaboración, no lúdica, de un tema mítico con una nueva contextualización, espacial y temporal y, por tanto, con una nueva significación. Estas suponen un grado diferente de recreación literaria.

²⁷ Kristof (1959:269).

griega la frontera se manifiesta en un primer análisis entre dos espacios geográficos: Cólquide-Corinto que devienen en el antagonismo de dos culturas, en el drama argentino, la línea divisoria está establecida en la pampa, dentro del mismo territorio nacional. Es decir, dicho antagonismo resulta ser visceral, propuesto desde el interior del trazado geográfico-político de la pampa, y que, por eso mismo, la fuerza simbólica de lo cultural adquiere aún mayor preponderancia. Su inexactitud delimitativa nos remonta a la definición propuesta por Newman para el que “... the frontier is an indefinite area on both sides of the boundary line...”.²⁸

Sin embargo, en ambas obras podemos trazar la separación entre los dos mundos, entre los unos y los otros, en los que se perfila el paradigma antes mencionado. Separación que se aviene también lingüísticamente con la utilización de un lenguaje diferente: por un lado, en la tragedia, el uso de la lengua griega y la no griega y, por el otro, en el drama, el uso del español, el empleado por el Capitán Jasón Ahumada,²⁹ por el Coronel Ordóñez,³⁰ en transposición del normativo Creonte, por los frailes franciscanos Javier y Gaudencio, con las variantes propias del rioplatense. En tanto que los otros, los bárbaros: la Vieja, Bárbara, Huinca-Aurora y Botijo utilizan el dialecto o “el gauchesco con formas regionales e individuales propias”.³¹ Este bilingüismo ya tiene su origen en la tragedia griega en la que el coro utilizaba el dialecto dorio, más solemne y distinguido, y el parlamento era reproducido en la lengua del lugar.³²

Estos dos mundos esbozados, entonces se erigen en fronteras irreconciliables como así también, son irreconciliables los personajes que pertenecen a cada una de ellas.

En la obra *La frontera*, Biglieri reconoce tres espacios: “...three overlapping spaces of a rather complex nature, namely the Indian territories, the Argentine state proper, and the frontera in which the action of the drama take place...”.³³ Creemos que es ésta una estructura tripartita que igualmente podría conformarse en la tragedia griega

²⁸ Newman (2013:142).

²⁹ Bravo de Laguna (2010:133) sostiene que “... Jasón es el único personaje que mantiene su nombre clásico, recurso que sirve para estigmatizar más su figura de héroe cobarde y egoísta...”

³⁰ Gómez Romero (2012:17) certifica la existencia del Coronel Victorino Ordóñez junto con otros representantes de ambos mundos de la frontera, como Mansilla, el cacique Mariano Rosas y el cacique Baigorria: “...En esos años, jué lo del arreo grande. Porque se maloneaba lindo en aquella época y en una ocasión los melicos del coronel Victorino Ordóñez se nos vinieron al humo después de un malón al Fraile Muerto...”

³¹ Schroeder (1998:66).

³² Bravo Laguna (1999:92).

³³ Biglieri (inédito: 6).

aunque en esta última está enfocada exclusivamente en el personaje protagónico desde el exterior, en movimiento centrípeto y hacia el interior. Es decir, a esa frontera hace alusión en un primer momento el coro, en un segundo momento Jasón y finalmente, la propia Medea. Cada una de estas referencias tiene un alcance simbólico muy disímil entre sí.

Seguidamente, abordaremos cada una de esas fronteras en particular.

La enunciación de la frontera en la voz del Coro

Si analizamos el Estásimo 1, estrofa segunda, el coro hace alusión tangible a la frontera geográfica-cultural demarcada por la heroína en su viaje y enunciada por este mismo coro:

σὺ δ' ἐκ μὲν οἴκων πατρίων ἔπλευσας
μαινομένα κρᾶδίᾳ διδύμους ὀρίσασα Πόν-
του πέτρας: ἐπὶ δὲ ξένα
ναίεις χθονί, τᾷς ἀνάν-
δρου κοίτας ὀλέσασα λέκτρον,
τάλαινα, φυγὰς δὲ χώ-
ρας ἄτιμος ἐλαύνῃ. (vv. 433-439)
(Y tú navegaste desde la casa paterna con el corazón enloquecido
y trazaste la frontera entre las dobles rocas del mar [aquí
Eurípides hace referencia a las Simplégades];³⁴ y habitas en tierra
extranjera, privada de tu lecho y de tu esposo, infortunada, y con
ignominia serás desterrada de esta tierra.)³⁵

El movimiento de la protagonista se evidencia a partir del aoristo ἔπλευσας “navegar” y desde él, *μαινομένα κρᾶδίᾳ*, con el corazón enloquecido, estado que

³⁴Gambón (2002:136). En este artículo la autora hace referencia a que “*Συμπλεγάδες* es al parecer una creación poética del autor, punto que separa el mundo bárbaro del heleno. Es esta denominación de lugar la que remite al pasado bárbaro de la protagonista. Nos dice: “...Pero si el pasaje a través de las rocas subraya la situación doblemente marginal de Medea en Corinto (como mujer y como extranjera), deviene también al mismo tiempo una metáfora en la que es posible sintetizar la posición de la esposa desde el comienzo del drama: atrapada entre las rocas que se cierran a su paso, su destino es el de quien mirando hacia un lado llora el hogar y la patria traicionada, y mirando hacia el otro deplora la situación en la que se halla...”.

³⁵Para la extracción de los versos de la obra griega *Medea* se ha seguido la edición de David Kovacs en Perseus Digital Library, y se ha consultado en español la traducción de Medina González y López Férez.

caracteriza intermitentemente a Medea, traza la frontera con el empleo del aoristo *ὀρίσασα*, de *ὀρίζω*, “limitar”, “bordear”, “fijar los bordes”, en el que se manifiesta la separación entre un mundo y otro, en este caso entre la casa paterna, su patria y el territorio heleno. Ese trazado, que desde la navegación involucró una pérdida, se recrudece no sólo por el hecho de habitar tierra extranjera sino también por un *in crescendo* de agraviantes desventuras: la pérdida del lecho especificada en el aoristo *ὀλέσασα λέκτρον*, como la expulsión sin honor del territorio griego en el tiempo presente: *φυγὰς δὲ χώρας ἄτιμος*. A partir de los dichos del coro podemos evidenciar un movimiento tripartito: en primer lugar, la pérdida de la casa paterna, en Cólquide; en segundo lugar la pérdida del lecho, en Corinto; y posteriormente la expulsión del mundo cultural, que en su conjunto, provocan la asfixia de la protagonista.

En la obra argentina esa demarcación, aunque invisible, es palpada, especialmente en el *ἄγων* que sostiene la india con el hombre blanco, el Coronel Ordóñez, vértice de la civilización, soporte y ejecutor de actos bárbaros, al decir de Bárbara: “...malos pasos trae la civilización que acorrala al indio hasta ahogarlo...” (p.18) y levanta esa frontera invisible definida por la protagonista como “una paré de sangre”.

A este mismo respecto Huinca, invención de Cureses, la cautiva blanca criada por Bárbara como hija adoptiva, manifiesta el distingo entre “los de acá” y “los de allá” y aunque su hermano Botijo insista en que no hay nada que los separe, es ella quien evidencia:

Por qué se matarían loj unos a loj otros como animales...sin respetar ley ni conciencia...Pero ellos siguen siendo loj de allá y nosotros loj de acá...El límite está en el medio... nadie lo ve pero está...ancho, grande, tanto que no se puede cruzar. (p.15)

La enunciación de la frontera en la voz de Jasón

Si tenemos en cuenta la *rhexis* de Jasón del segundo episodio, éste enuncia la frontera en una imbricación externa-interna, a partir del tópico de la fama, *φημή*, adquirida por la extranjera. Es decir, por todos es conocida la magia de Medea, cuyo

nombre alcanza los confines pero especialmente por habitar la tierra helena, tierra que circumscribe y denota el exterior de una conducta feérica interior. Dice Jasón:

πρῶτον μὲν Ἑλλάδ' ἀντὶ βαρβάρου χθονὸς
γαῖαν κατοικεῖς καὶ δίκην ἐπίστασαι
νόμοις τε χρῆσθαι μὴ πρὸς ἰσχύος χάριν:
πάντες δέ σ' ἤσθοντ' οὖσαν Ἑλληνες σοφὴν
καὶ δόξαν ἔσχες: εἰ δὲ γῆς ἐπ' ἐσχάτοις
ὄροισιν ᾤκεις, οὐκ ἂν ἦν λόγος σέθεν.(vv.536-541)

(En primer lugar, habitas tierra griega y no extranjera, y conoces la justicia y sabes utilizar las leyes sin dar gusto a la fuerza. Todos los griegos saben que eres sabia y te has ganado buena fama; en cambio si vivieses en los confines de la tierra, no se hablaría de ti.)

Desde un primer momento podemos visualizar una inversión en espejo: las palabras que ahora vierte el hombre son prácticamente las mismas que había dicho el coro, sólo que esta vez desde una perspectiva “afortunada” para la protagonista. El argonauta manifiesta una clara escisión entre civilización y barbarie, la que también podrá visualizarse a *posteriori* en *La frontera* en el comportamiento entre “cristianos” e indios. Igualmente emplea el verbo ὄροισιν que utilizó el coro. Desde la circunstancialización locativa, reafirma hiperbólicamente los beneficios de la tierra griega, desde su generalidad Ἑλλάδ, y hacia la particularidad de los Ἑλληνες. Del mismo modo, presenta el tópico de la fama, aquí δόξαν ἔσχες, asociada como buena fama, a la sabiduría, σοφὴν, sólo por tener su residencia entre ellos: γαῖαν κατοικεῖς y conocer: ἐπίστασαι νόμοις las leyes regulativas del paradigma civilizatorio. De lo contrario, en tierra bárbara: βαρβάρου χθονὸς, amalgamada a la frontera más extrema del orbe: γῆς ἐπ' ἐσχάτοις ὄροισιν, le restaría el anonimato.

En cuanto al tópico de la fama, el discurso de Jasón de Cureses tiene cierto paralelo con el de la obra griega, aunque con algunos distinguos. Aquél profiere: “...llenaste de miedo a la gente de la posta y aún a los del Fortín...Resucitaste en vos tu antigua fuerza de hechicera que yo creía olvidada, para aterrorizar a los flojos...” (p.35). Esta fama aludida en el drama argentino es, sin embargo, una fama denigratoria, especialmente si la confrontamos con otra fama, la del buen nombre de Jasón en ambas obras: por un lado, como el conquistador del vellocino en Eurípides y por el otro, como

el conquistador del desierto, reductor de indios, vencedor del Cacique Coliqueo en transposición de Eetes, padre de Medea, en la obra de Cureses. Recordemos que desde el mito, Eetes fue despojado del preciado regalo de Frixo, el vellocino, que éste le dio en retribución por la favorable acogida en el palacio de Cólquide y que el rey consagró a Ares. Comparativamente en la obra de Cureses el Cacique Coliqueo fue despojado de sus tierras por los hombres blancos.

Por el contrario, la fama de la mujer es pendular, mayormente desfavorable si se trata del ámbito genérico femenino. Si hacemos alusión a la protagonista griega es, por momentos, la hechicera sabia, y ya hacia el final, la mujer abominable y terrible; en tanto que Bárbara será siempre nominada como la aterrorizadora de los blancos. Sin embargo, ésta se define por lo que es: "... Io soy una pobre mujer...io estoy aquí y ellos allá y la frontera está en el medio..." (p.25). Esa línea divisoria que anteriormente demarcó Huinca, su hija adoptiva, ahora la está demarcando Jasón, en tanto personaje griego como personaje argentino y que, en un tiempo anterior, tal demarcación fue convenientemente olvidada por ambos personajes. En Eurípides resultó ser un desterrado al igual que la colquidense, sin patria que los cobije, pues ella abandonó la suya por traición; en tanto que a él no le fue permitido el trono de Yolcos y, por ello corrió la misma suerte que la mujer hasta el arribo a Corinto. De modo similar, en Cureses también parece haber olvidado su pasado inmediato entre los indios, cuando fue abandonado por los suyos y, aunque nunca pudo asimilarse a estos bárbaros, a los que anteriormente combatió, sin embargo comandó la tribu en función de cacique, entronizado por Bárbara hasta su regreso al cuartel, episodio éste del que el autor argentino no brinda detalle alguno. En aquel entonces era un híbrido, especialmente si tenemos en cuenta que las relaciones entre blancos e indios no solamente estuvieron definidas por la guerra y los enfrentamientos.³⁶ En palabras de Bárbara:

Tuitos éramos indios, herejes, pordioseros de la pampa, maestros de brujerías...Los que vos decís ahura tuyos, nos acosaron, hasta la cara del hambre nos mostraron bien de cerca...y ...io me defendí con lo que pude...puse un cerco e brujerías y misterios pa que naides se pudiera acercar. (p.36).

La enunciación de la frontera en la voz de Medea

³⁶Ebelot (2008:204) recogido en Torre *op cit* narra: "... alternatively se adula a los indios y se los amenaza, se los atrae y se los combate, se los utiliza y se los engaña. Tan pronto son hermanos de la raza, hermanos en las armas como no se piensa sino en exterminarlos..."

La tercera acotación sobre la frontera parte de la propia protagonista en ambas obras, y es netamente interior, pues la enuncia a fin de superar la valla del filicidio. Ambas mujeres se erigen finalmente en las asesinas de sus hijos como recurso extremo para salvarvanguardarlos, antes de entregarlos al enemigo.

Bárbara debe trasponer esa frontera interior para impedir que sus hijos traspongan la frontera exterior que separa al Sur del Norte. La antesala de este filicidio aparece en el diálogo que sostiene con fray Gaudencio al decir: "...mi corazón acaba de morir..." (p.66) porque sus hijos serán devueltos al padre, a la civilización, pues deben cumplir "la ley de los hombres".³⁷ Pero quien verdaderamente define la frontera interior de la india es este mismo fraile: "...Hija mía...te levantas ante una muralla inexpugnable... y contra ella te golpeas...despiadadamente..." (p.67). Esta imagen aparece en el discurso de Medea de Eurípides situado en el Quinto episodio:

ἄγ', ὦ τάλαινα χεὶρ ἐμή, λαβὲ ξίφος,
λάβ', ἔρπε πρὸς βαλβῖδα λυπηρὰν βίου,
καὶ μὴ κακισθῆς μηδ' ἀναμνησθῆς τέκνων.(vv.1244-1246)

(¡Vamos, oh mano mía desdichada, toma la espada! ¡Tómala!
¡Salta la barrera que abrirá paso a una vida dolorosa! ¡No te echés
atrás! ¡No pienses que se trata de tus hijos queridísimos!)

Medea en la tragedia es capaz de traspasar la frontera, la que delimita, en este caso, el amor materno subyugado, atentado por la venganza del esposo en los hijos. Ahora comienza a cerrarse el movimiento que se inició con los versos del coro a partir del empleo del verbo ἔρπε, en la acepción: "comienza a moverte, arrastrarte hacia" y la inmediata construcción circunstancial en donde la frontera se define en el sustantivo βαλβῖδα, y como su traspaso no está exento de dolor, este sustantivo es seguido de λυπηρὰν βίου. A fin de sortear esta última frontera, le será necesario a la protagonista, por un lado, el coraje que adquiere ribetes ajenos al ámbito humano, y por el otro y encadenado a él, el olvido de los hijos, μηδ' ἀναμνησθῆς τέκνων.

³⁷A este respecto Ebelot (2008: 122) afirma que: "...era costumbre luego de una 'razzia' donar a los niños de poca edad cuyos padres habían desaparecido, a diestra y siniestra. Las familias distinguidas de Buenos Aires buscaban diligentemente a esos esclavos jóvenes..."

Es esa misma frontera, la que solamente desde el clamor puede enunciar Bárbara sin lograr traspasarla a pesar de perpetrar el acto filicida: "...Dónde... dónde está esa frontera...con qué uñas...con qué brazos, con qué puños tendré que derribarla para acortar mi angustia?..." (p.52). Lejos queda la instrumentalización de la espada de la protagonista griega, dadora de una muerte cruel y traumática para los niños. Sólo en este personaje se evidencia el comportamiento de una bacante, por la crueldad en que reconoce en sus hijos a su presa, engranajes para el mayor castigo del hombre y del esposo, y de una naturaleza apasionada, avasallada por el éros frente a la debilidad de los hombres. Desde ese rasgo pleno de *hybris* (en la acepción de extralimitación), llega a ser monstruosa.

Entonces la Medea colquidense hace suyo el papel masculino, traza la inclusión de lo femenino en lo masculino, se masculiniza como un guerrero a fin de librar una batalla,³⁸ la batalla invertida de una mujer frente al hombre, como una amazona que castiga contestataria la humillación por su alteridad. Al igual que una diosa omnipotente, como luego lo veremos en Gaudé, decide activamente y por sí misma el destino de la descendencia de los hombres que la rodean en la tragedia. Los hijos de Medea y de Jasón deben enfrentarse a la muerte,³⁹ es decir deben traspasar la frontera más definitiva, quizá la única a partir de la cual se configura para la protagonista un camino sin retorno.

Mientras tanto la india Bárbara decide ahondar en sus conocimientos feéricos, los mismos que perfilaron su fama, a fin de llevar a cabo la empresa filicida: "...Sólo una hojitas...los cachorros tomarán su jugo...y quedarán dormidos...dormidos para siempre...Eso es su salvación!..." (p.71).⁴⁰

Es entonces que podemos entrever las dos vertientes de sus poderes mágicos, hechiceros: la encantadora de bestias y la encantadora de hombres, la primera en el mito y la segunda en ambas obras. Las protagonistas denotan en su carácter la alternancia de divinidad y de brujas. La primera condición se manifiesta en el carro

³⁸ Biglieri (2005:96-97)

³⁹ Sala Rose (2002:313). "...Los hijos de Medea y de Jasón, en cuanto corporeización de una unión utópica entre lo masculino y lo femenino y entre lo griego y lo bárbaro, con su desaparición parecen reconstruir un perdido equilibrio entre extremos antagónicos y ponen así de manifiesto la cualidad antinatura, de una reconciliación conceptualmente imposible..."

⁴⁰ A este respecto Biglieri (inédito: 22) afirma: "...In sum, Bárbara imagines for her sons a 'possible world' in a civilization that she rejects for them believing that it brings nothing but destruction to the Indians. And this is why, in the last analysis, she decides to kill them..."

alado que auxiliará a la protagonista en la escena final euripídea y de la que hablaremos más adelante. La segunda, se manifiesta en el mundo de nocturnidad y de sombras, de magia y de hechizos invocados en nombre de la diosa Hécate. Dentro de estos últimos se instalan los venenos con los que dará muerte la heroína trágica, en primer término a Creusa y a partir de ella y, en consecuencia, al padre en el consabido regicidio. Por otra parte, la heroína argentina perpetra con ellos el acto filicida.

Ambas mujeres, Medea en el autor griego- Bárbara en el autor argentino, se erigen genéricamente en personajes agonísticos (en la acepción de lucha permanente) y aporéticos (en la acepción de sin salida posible). La soledad extrema encadena a ambas. La frontera ya no es una, sino que se multiplica. Hemos visualizado tres momentos sucesivos: el primero, la frontera exterior consignada por el coro, simplemente delimitativa y en un tono de enunciación pacífica y epexegetica para el lector, que podría concatenarse con el *ἀγών* dialéctico de la obra argentina sostenido entre Bárbara y el Coronel Ordóñez. En un segundo momento, esa frontera, a partir del discurso de Jasón, en la obra griega, se consolida en la *φημή*, en la fama desde el exterior hacia el interior, ya que todos conocen los poderes mágicos, pertenencia intrínseca de Medea. Esta fama que, desde el mito griego caracterizó a la protagonista,⁴¹ infundiendo tanto respeto como temor, muy similar a una temerosidad sacralizada; en Bárbara, la mujer argentina, llega a ser denigratoria, se erige exclusivamente en un elemento marginal propio del ámbito de los bárbaros, uno de los ejes irreconciliables del paradigma. Igualmente este elemento tiene una doble valencia: por un lado, infunde temor a los unos, los de allá, los del Norte, y por otro, significa protección a los otros, los de acá, los del Sur, pues ha sido trazado para contener la intrusión del hombre blanco. Finalmente hallamos la frontera interna, la que deben sortear ambas mujeres ante la decisión del filicidio. Las causas y ejecuciones son disímiles. Idénticas son las consecuencias. Entonces sostenemos con Pociña que: "...No existe una sola frontera,

⁴¹ Biglieri (2005:167). "...Una comparación de la Medea de la G E con la de Eurípides permitirá apreciar mejor con qué amplitud la versión alfonsí va a desarrollar este aspecto maléfico de su personalidad, siguiendo en esto mucho más de cerca de Ovidio (¿y a Séneca?) que al trágico griego.

sino varias; y no hay una víctima sola, sino que todos los personajes, en mayor o menor grado, sufren las consecuencias de su existencia...”.⁴²

La argentinización del mito a partir de los tópicos del destierro y del filicidio

“...En el silencio arde el dolor...” (Corrado, *Larga noche de Medea*)⁴³

Como no existe una sola significación del término *μύθος*, mito,⁴⁴ sino varias, dado su carácter polisémico, se hace difícil converger en una historia que se bifurca en otras tantas y que renace, siempre itinerante de una u otra manera. Tal el caso del mito clásico de Medea y el de Jasón y los Argonautas. Como bien afirma Moreau:

Le mythe grec a été un être vivant, qui a connu une naissance, une durée et un fin. Il peut renaître encore: il suffit qu'un créateur s'en empare et exprime à travers ses héros et ses épisodes sa personnalité, son époque, sa vision du monde...⁴⁵

Ambos mitos trascienden todas las fronteras cuando logran entronizarse en otros ámbitos, como es el caso particular del mito de Medea, inserto en la espacialidad de la pampa argentina. Por ello dicho mito no se despoja de su versión original, dada su movilidad y, a pesar de continuos renacimientos, reelaboraciones, sino que se redimensiona. La posesión de la tierra,⁴⁶ como uno de los móviles principales de la “Conquista del desierto” en este drama argentino, como lo fue la posesión del vellocino

⁴² Pociña (2007:64).

⁴³ Corrado (1956:70).

⁴⁴ Respecto de este tema cfr: Kirk, G (1970); García Gual, C (1987) y (2007); Vernant, J.P (1992).

⁴⁵ Moreau (1994:14). (El mito griego ha sido un ser viviente que ha conocido un nacimiento, una permanencia y un fin. El puede renacer todavía: basta que un creador se adueñe y manifieste a través de sus héroes y sus episodios, su personalidad, su época y su visión del mundo).

⁴⁶ Pociñas (2007:63) asegura que “ambientar una Medea en el marco histórico de la conquista del desierto pudo haberle sido sugerida a Cureses por ese gran precedente que es *Antígona Vélez*, estrenada nueve años antes que *La frontera*, el 25 de mayo de 1951 en el Teatro Cervantes de Buenos Aires, con el que su autor, Leopoldo Marechal, obtiene el Primer Premio Nacional de Drama.

en la tragedia y en el mito, da cuenta de que cíclicamente, habrá una exótica Medea y un Jasón, capaz de conquistarla.

Primer eje vertebrador: el destierro

La demarcación geográfica del drama argentino denota en sí una pluralidad de espacios en los que la pampa, el fortín “Las Mulitas” y la posta circundan en presencia, el escenario único de las dos tardes y una noche de 187... Igualmente son mencionados otros espacios como las Tolderías, el desierto y hasta Buenos Aires, punto extremo de la civilización. Son estos mismos espacios los que involucran la pertenencia o no a la tierra y su apropiación, la línea divisora entre los unos y los otros, el paradigma: νόμος/φύσις, mundo civilizado-mundo bárbaro, Norte-Sur, blancos e indios, “cristianos” e “infieles”, nativos y extranjeros.

Particularmente uno de los personajes, el de la Vieja, desde el Acto primero, es el que expresa más nostalgia por el pasado perdido y quizá, como consecuencia, muestra mayor hostilidad hacia el mundo de los hombres blancos conformado por el Coronel Ordóñez, el Capitán Jasón Ahumada y los frailes franciscanos.

Entonces advertimos la tristeza colectiva de los despojados a partir de la enunciación de este personaje: “...cuando todito el campo era nuestro...cuando el indio era dueño y señor del campo...” (p.8) que se ahonda traslaticamente desde el paisaje hacia la particularidad del sentir de otro personaje, el protagónico de Bárbara. Los indios de entonces eran concebidos como habitantes de un mismo estado-nación y, sin embargo, no les habían llegado los beneficios del mundo civilizado, tal como piensan los “cristianos” de la obra.

Desde ese indigenismo y muy lejos de la lamentación evocativa de la nodriza euripídea de los primeros versos, la vieja india, sabia consejera y confidente íntima, da a conocer desde el racconto la innovación que el autor opera a partir de la aparición de dos de los nueve personajes que integran esta obra: Huinca y Botijo. La primera de tan sólo diecinueve años es cristiana pero criada a la usanza india y, como consecuencia, es en ella donde comienza a urdirse el conflicto a partir del paradigma anteriormente mencionado. Su madre, capturada en un malón junto a esta pequeña cuyo nombre cristiano es el de Aurora, metáfora del alba y de la nueva vida, encuentra la muerte en la toldería al dar a luz a su hijo Botijo. Es entonces que apiadada Bárbara, la hija del

cacique Coliqueo, cuyo nombre nos rememora en griego silábico a la mítica Cólquide,⁴⁷ los crió y los designó con una nominación india “...como si fueran sus propios hijos...”(p.9).

Durante el relato del pasado narrado por la vieja ante la pertinaz insistencia de la joven Huinca, aparece la mención de Jasón en la toltería, personaje en ausencia del que sólo se habla. Por otra parte, el golpeteo de los parches (tambores) nos traen a escena a una Bárbara enajenada, debilitada al parecer en la ambigüedad de su definición genérica. Por un lado se declara como “...io soy la hembra (del capitán)...” (p.10), pero por otro lado las cinco lunas de soledad, sin saber del hombre y rodeada por “la melicada del fortín” le hacen decir: “...ia no soy nada, sólo un mal recuerdo...” (p.11). Muy similar a la situación de la heroína de la obra griega, aquí nos hallamos frente a una mujer quebrada, que se lamenta por no ser capaz de recuperar el amor del hombre. Recordemos lo que nos dice la heroína griega en un monólogo interior de la Párodos:

φεῦ φεῦ: θανάτῳ καταλυσáίμαν
βιοτὰν στυγεράν προλιποῦσα.
(¡Ay, Ay, habiendo abandonado mi odiada existencia, ojalá tome
descanso en mi muerte!) (vv. 145-146)

O bien frente al coro de mujeres:

ἐμοὶ δ' ἄελπτον πρᾶγμα προσπесὼν τόδε
ψυχὴν διέφθαρκ': οἴχομαι δὲ καὶ βίου
χάριν μεθεῖσα κατθανεῖν χρήζω, φίλαι. (vv. 225-227)
(Todo ha acabado para mí y, habiendo perdido la alegría de vivir,
deseo la muerte, amigas.)

Inmediatamente en el drama argentino, la alusión a los hijos propios, anónimos, de ella y de Jasón, corroboran el miedo que tiene de sí: “...vieja...me tengo miedo...” (p.11) que nos retrotrae al trágico griego, aunque de manera invertida, pues son los otros quienes le temen. En un primer momento es la nodriza que teme:

μηδὲ προσέλθῃτ', ἀλλὰ φυλάσσεσθ'
ἄγριον ἦθος στυγεράν τε φύσιν
φρενὸς αὐθάδους
ἴτε νυν, χωρεῖθ' ὥς τάχος εἴσω:
δῆλον ἅπ' ἀρχῆς ἐξαιρόμενον.(vv.101-105)

⁴⁷Pociña (2007:56-57).

(Apresuraos muy velozmente al interior de la casa y no os pongáis al alcance de su vista ni os acerquéis; cuidaos del carácter salvaje y la naturaleza abominable de su corazón obstinado.)

En segundo término comprobamos que el miedo se apodera de Creonte:

δέδοικά σ' (οὐδὲν δεῖ παραμπίσχειν λόγους)
μή μοί τι δράσης παῖδ' ἀνήκεστον κακόν.(vv.282-283)
(Temo que tú, no hay por qué alegar pretextos, causes a mi hija un mal irreparable.)

Este mismo temor lo volveremos a encontrar en la obra de Cureses, en el personaje transpuesto del Coronel Ordóñez. Este último enuncia: "...También ellos lo saben... y temen tanto a tus hechizos como a tu puntería..." (p.25). Del mismo modo le recrimina Jasón Ahumada: "...al defenderte de esa manera, hiciste correr el miedo entre esas pobres gentes... tu sola presencia es motivo de disturbio entre la soldadesca...prefieren enfrentarse a un malón o a un puma embravecido que a tus supuestos poderes..." (p.36).

Cureses enfatiza en la heroína otro rasgo netamente clásico y relacionado con el miedo anterior, en este caso, el de la hechicería. Es la vieja, por momentos instigadora, quien comienza a definirlo: "...Hacé un conjuro...vos sabís tuitas las cosas e la cencia y la hechicería [...] Te tienen miedo india..." (p.11) y, que en la tragedia, al igual que en esta pieza, la llevará al destierro. Eurípides traza sobre la protagonista el halo de magia que a posteriori Séneca pluralizará al extremo en su *Medea*,⁴⁸ rasgo que prevalece, a pesar de la "inferioridad racial" de extranjería que pesaba sobre ella.⁴⁹

Muy lejos de los sentimientos de miedo y repulsión que engendra Bárbara entre los cristianos, Botijo, el hijo adoptivo de dieciséis años, guarda para con ella una relación entrañable. Se erige en el mediador de la frontera, "ese marco indefinido y móvil",⁵⁰ la línea divisoria donde se sustenta toda la trama y "en medio de ella deambula perdida la india Bárbara".⁵¹ Es el joven el que comunica ambos mundos irreconciliables y, como tal, trae noticias de otro exterior, de la llegada al fortín de un

⁴⁸ García Yebra (2001) "...Adsit al cantus meos /laccesere ausus gemina Python numina. / Et Hydra, et omnis redeat Herculea manu/succisa serpens, caede se reparans sua...". (Acto IV, escena 1, vv 699-702.)

(Acude a mis conjuros/ Pitón, que osó atacar a los dioses gemelos./ Resucite la hidra, para vengar su muerte,/ y todas las serpientes segadas por Alcides.)

⁴⁹ Pociña (2007:66).

⁵⁰ Schroeder (1998:63).

⁵¹ Bravo de Laguna (2010: 131-138).

nuevo comandante, de los “frailecitos”, de las dos señoras que llegan a la posta en la misma diligencia, así como del posible regreso de Jasón durante esa misma noche. Ahora son dos las mujeres que lo esperan, en dos manifestaciones disímiles: la extralimitación y la algarabía denotada por Bárbara: “... ¡Tanto tiempo!...Quiero que tuito seia fiesta...cuando el hombre regresa a la casa, es preciso que tuito seia alegría...” (y también por la Vieja: “...prepararé algo... como pa chuparse los dedos...”)(p.13) y, en contrapartida siquiera sospechado, el silencio enconado de Huinca.⁵² Estas dos mujeres se miden en un *ἀγών* silente de dos que esperan, en el que se acentúa la ilusión de un hijo de Jasón en Huinca y la constatación del rol genérico femenino, el de mujer y el de madre en la voz de Bárbara: “... Jasón me los hizo a mí y io llevé la carga...me dolieron y los nací [...] ¿Te enteraste?...” (p.12).

Desde el resabio de este combate dialógico, Huinca vaticina un cambio en tanto que Botijo, sabiéndola enajenada, como lo estaba la india Bárbara al inicio del Acto primero, intenta fallidamente traerla a la realidad, recordándole la pertenencia, la relación entre Jasón y Bárbara de diez años de convivencia, diez años de felicidad al igual que la Medea euripídea. Es a partir de ese diálogo que comienza a palpase la diferencia entre los habitantes estigmatizados por la misma tierra. Aunque Botijo asegura que “...no hay nada que separe a los de allá y a los de acá...” (p.13), su hermana de sangre percibe el eco de otra sangre, sangre que se transmutará luego en uno de los tópicos con los que se desencadenará el conflicto.

Sobre la idea de muerte y resurrección simbólicas implícitas en el mismo nombre de Huinca-Aurora recordemos que ésta le dice a su hermano: “...va a suceder algo grande... ¡grande...como nacer de nuevo!... Y te va a tocar a vos también...” (p.14).⁵³

⁵² Esta misma algarabía aparece particularmente en la resignificación del mito en el autor italiano: Corrado (1956: 57). Tragedia en dos Actos.

Esta obra la estrenó el 11 de julio de 1949 la compañía de Tatiana Pavlova, en el Teatro Nuovo de Milán, con escenografía y vestuario de Giorgio de Chirico y música de Ildebrando Pizzetti en donde el amor de Medea porta el nombre de Jasón, al que espera como si se tratara de una fiesta y aún en el presente desconcertante de la protagonista evoca el pasado: “...Era fiesta para mí cuando tú volvías a casa. Y ahora que me había vuelto la imagen de tus pensamientos más humanos, todo ha sido inútil...”. Desde una perspectiva invertida el autor francés Anouilh en su obra *Medea* (1956) pieza de un único acto inscribe a su heroína en la raza gitana quizá porque mejor encuadra su errar itinerante y en donde el motivo de la algarabía, anunciado por el mensajero, es la consecuencia de las bodas de Jasón con la joven Creusa.

⁵³ Anouilh (*Op cit*: 197). Esta enunciación de Huinca es muy similar a la que hace la Medea francesa cuando la protagonista dice a la nodriza: “...Todavía tengo algo que echar al mundo esta noche, algo más grande, más viviente que yo, y no sé si seré bastante fuerte...”.

A partir de los vértices del paradigma civilización y barbarie, Huinca, trasposición de la mítica Creusa, será la combativa oponente que “no vive ni muere” como ésta, pues es el personaje que se plantea como la cautiva inquisidora de su pasado, necesita remontarse a sus orígenes para poder comprenderse.⁵⁴ En tanto que Creusa, en la tragedia, desempeña una función para la que no necesita voz ni actuación, sólo la de cumplir el mandato paterno en la consolidación de tres órdenes: en primer lugar: consolidar el reino a partir del matrimonio; en segundo lugar, consolidar la descendencia de la estirpe desde ese matrimonio; y en tercer lugar, consolidar su realización genérica femenina. Sin embargo, estos tres órdenes se mantienen paralelamente en Huinca: en la formación del estado-nación; en la creación de la familia “civilizada” de Jasón, en contraposición a la “bárbara” que tiene con la india y, finalmente, en su papel como mujer y como madre que debe darle hijos a esa civilización del Norte, cristiana, argentina a la que pertenece y quiere regresar.

La espera insostenible de Bárbara la lleva a transportarse al pasado, al *racconto* de los actos cometidos por amor (p.16), del mismo modo que lo hace la protagonista clásica griega en la *rhesis* de los vv. 465-520 frente al argonauta. Sin embargo y, antitéticamente opuesto al concepto de heroicidad helénico, ya lejos de la envergadura de un Jasón conquistador, hallamos a este hombre moribundo y abandonado por los suyos, luego del “encontronazo” entre ambos bandos. Pero es la ferocidad guerrera de la mujer la que lo restablece y lo cuida frente al resto de la tribu que quería sacrificarlo. Por él traiciona a su padre, el cacique Coliqueo, y mata a su hermano para luego entronizarlo como comandante de la indiada.

Ahora bien terminado el *racconto* se acerca, hacia el anochecer, no el ansiado Jasón, sino la cruda realidad del nuevo comandante, Coronel Ordóñez. Esta aparición es portadora de varios significados. En primer lugar éste es un personaje oscuro tanto por los sentimientos que encubre frente a la heroína (llevarse a sus hijos Huinca-Aurora y Botijo) como y, al mismo tiempo, por ser portador de la oscuridad con que la cubrirá, la enunciación del destierro, en una presunción negativa. En segundo lugar, a partir de él, se evidencia un giro en el lenguaje, que ha sido tratado en el apartado anterior.

Entre Bárbara y Ordóñez, la india y el hombre blanco, tiene lugar otro *ἀγών*, como el de la tragedia, en el que se perfila la representación de la barbarie y de la civilización, por parte de cada uno de ellos.

⁵⁴Bravo de Laguna (2010:131-138).

Sin embargo podemos entrever que en el momento del *ἀγών*, dicho paradigma parece esfumarse ante la mirada de Bárbara. Entonces cabe el interrogante: quiénes son los civilizados y quiénes son los bárbaros en la enunciación de Bárbara: “... los unos y los otros las roban... a las blancas del poblao, los fortines y las postas...y a las indias de las tolderías y las tribus...las desprendían de sus querencias como a yuyo malo...sólo contaba la voluntad y el deseo del macho...blanco o indio...qu` en eso sólo los hombres son iguales...” (p.18). Por un lado tenemos la oposición binaria entre blancos-civilización e indios-barbarie. Pero, por otro lado y, ante pasajes como éste, podríamos preguntarnos si no cruza toda la obra otra oposición binaria sin distinción de fronteras geográficas y culturales pero sí de género: hombres-blancos-indios versus mujeres-blancas-indias, llevadas éstas a la escala ascendente de cosificación de objeto, como botín de guerra.⁵⁵

En tercer lugar y amalgamado con lo anteriormente expuesto, este nuevo personaje de Ordóñez se aviene en el destructor consciente o no, voluntario o no, del indigenismo de esta extranjera. A diferencia de la protagonista griega en la que prevalece una itinerancia en el destierro, esta mujer será la despojada, la desterrada en la pampa, en su propia tierra. Es el Coronel Ordóñez, como ya lo hemos anticipado, un hombre traspasado de dolor, malherido y, por ello, en un primer momento no dictaminará como Creonte, sumo hacedor de la reglada *πόλις*, sino que valida la presencia de Bárbara, a la que relata el modo en que perdió a Mercedes, su mujer, y a los dos hijos de ambos y, a los que ahora está buscando. Ordóñez es una figura trágica como consecuencia de las dudas y dilemas por los que atraviesa. Por una parte es “...soldado de la conquista del desierto...” (p.18), hombre de la patria con deberes que cumplir “...aquí soy como dueño y señor...”. Pero por otra parte, refiriéndose a sus sufrimientos y a los de la india: “...el destino...Dios...los hombres... o lo que sea así lo quieren...” (p.31). Este episodio parece funcionar como engranaje de dos ejes: por un lado es el preámbulo del sufrimiento que se avecina a la india y, por otro, se constituye

⁵⁵Si tenemos en cuenta la inversión del paradigma desde el punto de vista socio-político la conquista de la mujer en *La frontera* se asimila a la conquista por el oro en la autora alemana Wolf (1996:37) en donde Medea corrobora: “...Corinto está obsesionada por el ansia de oro...miden el valor de un ciudadano por la cantidad de oro que posee...aquella piel (la del vellocino) , como las pieles de muchos carneros de la Cólquida, se había utilizado para obtener oro, colocándola en la primavera en alguno de los torrentes de montaña que se precipitaban en el valle a fin de que retuviera el polvo de oro que las aguas arrastraban desde el interior de las montañas.Los argonautas me preguntaron toda clase de detalles sobre ese método, que me parecía totalmente corriente, pero que a ellos les producía una viva excitación: en la Cólquida había oro...”.

en el eje innovador de hondo lirismo: la ἀναγνώρισις, el reconocimiento de padre a hijos a partir del objeto simbólico del medallón. En éste y, de acuerdo con la usanza de la época, aparecen retratados los padres de Huinca-Aurora, quien por saberse y sentirse otra, disímil, extranjera en la indiada, se lo entregará intencionalmente a Jasón, un colaborador para su búsqueda y hallazgo. Desde esa ἀναγνώρισις podemos visualizar el quiebre del Coronel en el que se entrecruzan pasado y presente. Momentáneamente pierde la hombría a través del llanto, como la pierde Botijo tiempo después (p.58). En ellos lo masculino y lo femenino se hallan imbricados. Pendularmente su mundo masculino se debilita y adquiere ribetes de femineidad y viceversa.⁵⁶ Este afeminamiento parecería conformarse como un signo inequívoco de la barbarie del hombre, especialmente si tenemos en cuenta el análisis comparativo con la sociedad patriarcal helena de la que se desprende esta similitud y que se hallaba conformada por el tríptico: ser humano-griego- sexo masculino frente a lo femenino- animal y bárbaro,⁵⁷ es decir, el entramado de una frontera cultural. Por otra parte a la mujer se le atribuye una φύσις, una naturaleza apasionada, dominada y avasallada por el ἔρως, frente al hombre racional, en control y posesión de sí mismo.⁵⁸

Ahora es Bárbara quien se desmorona por un “*in crescendo*” de tormentos. La llamada civilización le está arrebatando las crías del corazón: “...el cariño es algo que se adientra en uno sin que se dé cuenta...y a después cuesta muchito sacarlo...” (p. 21).

Sin embargo, entre ambos hijos, hasta ahora espectadores, se ponen de manifiesto dos reacciones diferentes. Huinca se desespera por el padre en un discurso similar al que sostuvo Bárbara en referencia al cariño, mientras se complace con la enunciación de su nombre cristiano: “...Aurora...lo quiero repetir y repetir pa que me quede pegadito en la boca y en el corazón...” (p.22). Contrariamente Botijo se desespera por su madre adoptiva, cuestión que abordaremos a *posteriori*.

Desaparece Bárbara de la escena y se inserta en ella Jasón ausente, a través del diálogo entre padre e hija. Ordóñez, conocedor de los hechos, se conduele de la india aunque la sabe peligrosa y le teme. Sin embargo, el ímpetu arrobador de Huinca-Aurora es el que la lleva a rechazar los juramentos matrimoniales de aquella otra unión pasada, entre india y cristiano, al tiempo que legitima la que vendrá, la suya propia entre cristianos, entre los portadores de una misma sangre: “...se casaron a lo indio...ante una

⁵⁶ Loraux (2004:208).

⁵⁷ Rosa Sala (2002:303).

⁵⁸ Biglieri (2005:93).

hoguera...frente a un brujo de cara pintada...entre cantos y bailes que eran como quejidos...No!.. No es güena esa unión...no es cristiana...” (p.22).

En esta descripción se evidencia no sólo la mirada altiva y despreciativa de la muchacha frente al mundo indio, ámbito primitivo del que se siente una extranjera, sino que reafirma su génesis identitaria, su pertenencia, al otro mundo de la civilización. Muy similar a esta descripción de unión india es la que sobre sí referirá tiempo después Anambá a Bárbara: “...La boda se celebró en noche de luna llena para que la madre de todas las sombras nos diera su protección...Siempre es bueno tener a un dios que nos proteja y a quien honrar...” (p.47).

Ahora Ordóñez se deleita en su flamante paternidad recuperada pero sigue siendo un estratega, un conquistador al advertir que “con las soluciones siempre hay un perdedor...” (p.23), ironía trágica que lo lleva a ensañarse sobre sí. La humanidad de este personaje es el que lo hace condolerse del sufrimiento propio y del ajeno, hasta trascenderlo pero sólo en un primer momento. El pesar que sabe provocará en la extranjera lo lleva a decir: “...Somos instrumentos del destino para construir su calvario...Tendremos que ser como de piedra para no ceder ante el espectáculo de su dolor...” (p.24).

Sin embargo, en un segundo momento con Bárbara en escena, aflora en él el temor que puede escindirse en tres planos. En primer lugar al definirla por los elementos indómitos naturales como “un huracán dormido” (p.24). En segundo lugar por la fama, *φημή*, que ésta conlleva y que se erige en tópico: “...Tu fama es un fantasma que constantemente agujonea la imaginación de los supersticiosos llenándolos de pavor...” (p.25).⁵⁹

Esa misma fama es la que ha llegado a la civilización, el vértice opuesto en el eje paradigmático y que ha sido tratada en el apartado anterior. Y finalmente, en tercer lugar, por la masculinización inminente de la que es capaz al tomar las armas, no para matar con ellas a sus hijos, como ya lo analizaremos desde el racconto mítico, sino como único instrumento para combatir el hambre al que la dejaron sumida los cristianos.

⁵⁹ Corrado (1956: 26) Respecto del tópico de la fama, en esta obra, el enviado es el personaje que no sólo anuncia la fama de la que forma parte la protagonista, sino también informa acerca del temor que ella ocasiona al pueblo: “...Todos te temen justamente...Lástima que no te conozcan! Entonces también te amarían...!”.

Bárbara presiente la tormenta de sufrimientos que se avecina y, ante el agresor, certifica su unión con el Capitán Ahumada. La mujer ahora se homologa a Ordóñez, en salvaje ferocidad y osadía. Y este heroísmo genérico femenino se contrapone antitéticamente con el desarrollo conductual de Jasón, el antihéroe desde los inicios de la trama, tanto del teatro argentino como del teatro trágico griego.⁶⁰ Tanto a los espectadores como a los lectores de todos los tiempos, nos sumerge en la interrogación de si ha sido el de Jasón un matrimonio por amor a esta mujer o bien, si al igual que el conciliado con Creusa-Huinca, ha surgido de una situación políticamente conveniente con el poder imperante.⁶¹ Y, como consecuencia, por ello creemos junto con Bravo de Laguna Romero que el verdadero antagonista de Bárbara en el drama argentino es Ordóñez y no Jasón, ya que en este último se va perfilando un proceso de desheroización creciente y que será retomado a posteriori en las Medea de Occidente.⁶² Desheroización que se consolida en el envío de los dos frailes con la misión de quitar los hijos de ambos a la india Bárbara para cruzar con ellos la frontera del Sur hacia el Norte y, de esta manera despojarlos de sus costumbres indias y enraizarlos en la civilización cristiana, pues no se atreve a ejecutarlo con mano propia.⁶³ La pertinencia dramática de los frailes completa también la ideología de los protagonistas de nuestra historia en que la pareja: Estado-Iglesia se erige en representante de la civilización para hacer de uno y otra los pilares del país a cuya construcción contribuye la “Conquista del desierto”.

Si retomamos el hilo del temor, es éste en sus tres planos el que lo lleva a decretar a Ordóñez el inminente destierro de la india. Es el momento en que este personaje masculino se despoja de su humanidad inicial y finalmente se contradice al decir “...cerraremos los ojos y cubriremos nuestros oídos para que nuestro corazón no sufra...” (p.24) y poco después: “...No mereces compasión...” (p.26). El destierro decretado por derecho de posesión en la conquista se concatena con el de su par, el

⁶⁰ Cantarella (1972:63) afirma que “... Jasón no sólo no es un héroe sino ni siquiera un hombre...” El dato más interesante es la desheroización de Jasón que es retomado por Corneille hasta el extremo de la infamia como el conquistador de cetos.

⁶¹ Corneille (1972: 8). En esta obra el argonauta se define desde los inicios “...Yo acomodo mis amores a mis intereses...”.

⁶² Bravo de Laguna (2010:133).

⁶³ Iriarte (2002: 168) Jasón se homologa a su par griego en “...la soberanía absoluta que el padre-con el derecho de disponer de la vida de sus hijos-ejerce en el ámbito familiar, soberanía que implica la consideración de la mujer como pura transmisora de la descendencia de su marido, o, si se prefiere, como reproductora de un linaje al que no pertenece y que no le pertenecerá...”.

personaje griego, Creonte, aunque debemos hacer el distingo, pues mientras el Coronel involuciona ya que primero suplica por sus hijos y luego dictamina; Creonte, en cambio, desde un primer momento consolidó el destierro de la foránea. Es entonces que a partir de ahora comienza a entretenerse el primero de los ejes vertebrales: el destierro. El discurso es prácticamente el mismo: “...Dicto las leyes de esta avanzada en el desierto y mis leyes deben respetarse...” (p.27). En tanto que el par griego Creonte del Primer Episodio enuncia:

σὲ τὴν σκυθρωπὸν καὶ πόσει θυμουμένην,
 Μήδει', ἀνείπον τῆσδε γῆς ἔξω περᾶν
 φυγάδα, λαβοῦσαν δισσὰ σὺν σαυτῇ τέκνα.(vv.271-273)⁶⁴
 (A ti, la de la mirada sombría y enfurecida contra tu esposo,
 Medea, te ordeno que salgas desterrada de esta tierra en compañía
 de tus dos hijos.)

Frente a esta situación la mujer india intenta fallidamente llevarse consigo al hombre, no ya como la *Medea* de Eurípides, sino intertextualmente como la *Medea* de Séneca:

Profugere cogis? Redde fugienti ratem/ et redde comitem. Fugere
 cur solam iubes?/ Non sola veni (vv. 272-74)
 (¿Me obligas a marchar? Dame la nave y dame el compañero.
 ¿Por qué sola habría de marchar?)

Mientras tanto la protagonista de Cureses nos dice: “...Apenitas rigrese mi hombre partiremos...con mi hombre dije...Ni aunque fuera muerto dejaría de pensar en él...” (p.27).⁶⁵

En este drama Cureses no enfatiza la *ἀπορία*, la situación sin salida, a dónde ir luego de la traición, conocida por todos: en la voz de Ordóñez “...sólo vos levantaste a tu pueblo contra tu padre...” (p.27), sino que enfatiza la nostalgia del bien perdido. Contrariamente, sí lo hace la heroína griega con la interrogación retórica del Segundo Episodio:

⁶⁴Creonte en la mayoría de las obras de Occidente se erige en la suma de todos los poderes, exigiendo el respeto a su cetro y a su autoridad. Ejemplo de ello lo encontramos en Séneca (2001:v.195): *Aequum atque iniquum regis imperium feras.* (Obedece el mandato del rey justo o no justo). Similarmente en Corneille (*Op cit*: 19): “... Yo soy la justicia...”.

⁶⁵ Respecto del tópico de la muerte nos llama la atención desde la literatura comparada el giro que introduce Anouilh (*Op cit*: 203), cuando la protagonista clama su propia muerte a Creonte al ser desterrada sin la compañía del hombre: “... Hazme matar enseguida...”.

νῦν ποῖ τράπωμαι; πότῃρα πρὸς πατρός δόμους.
οὐς σοὶ προδοῦσα καὶ πάτρην ἀφικόμην;
ἢ πρὸς ταλαίνας Πελιάδας; (vv.502-504)⁶⁶
(¿Hacia dónde he de volver ahora? ¿Hacia la casa de mi padre,
la que traicioné junto con mi suelo natal cuando te seguí? ¿O
hacia la casa de las desdichadas hijas de Pelias?.)

Ahora bien, la india al igual que Medea inculpa a Jasón como causa de esa traición, en tanto que el hombre la desestima. Sin embargo, Jasón de Cureses reconoce la deuda a través del discurso entablado con el Coronel, pues sabe que ha sido la mujer quien le salvó la vida: “...Acepté tus sacrificios en aquel momento porque convenían a mi situación...Es verdad que me valí de tu posición...de tu poder...” (p.36).

Diametralmente opuesto es el parecer del personaje euripídeo, del Segundo Episodio:

ἐγὼ δ', ἐπειδὴ καὶ λίαν πυργοῖς χάριν,
Κύπριν νομίζω τῆς ἐμῆς ναυκληρίας
σώτειραν εἶναι θεῶν τε κἀνθρώπων μόνην.(vv. 526-528)
(En lo que a mí se refiere, puesto que exaltas en demasía tus favores, considero que Cipris, fue en la travesía mi única salvadora entre los dioses y los hombres.)

Así como Bárbara lo está perdiendo todo, simétricamente al Coronel no le es posible el ansiado reencuentro con Botijo, su hijo. Ordóñez indirectamente es la causa de todo el dolor de la india e indirectamente sufre las mismas consecuencias con la rebelión de su propia sangre, cuando enuncia Botijo: “...Io no lo conozco...io por usted no siento nada...” (p.29). Botijo cree que junto con la aparición de su padre y su portación del mundo civilizado, perderá la ansiada libertad que halla su correlato comparativo con un animal autóctono: “...io soy libre como el ñandú en la pampa...” (p.31). Son varias las menciones en esta obra, y en diferentes contextos, que el autor

⁶⁶ La *aporía* de la mujer griega respecto de la ruptura del lazo matrimonial, en realidad no tiene asidero, pues corroboramos junto con Iriarte (2002:158) que: “...en la Antigua Grecia, la unión legítima entre un hombre y una mujer comienza a celebrarse con el acto social en el que se establece un acuerdo recíproco entre dos familias y en el que el padre de la novia se compromete a entregarla al hombre que la pretende. Tras este acuerdo, la novia, lujosamente ataviada, será conducida al espacio doméstico del novio; pero entre estos dos actos pueden transcurrir días, meses e incluso años. Además, el matrimonio no se considerará realmente consumado antes de que los novios hayan cohabitado durante un cierto tiempo...”.

hace del ñandú como animal típico del desierto. Por ejemplo cuando los frailes, ajenos a ese mundo, ven pasar la sombra de Anambá, lo primero que se le ocurre a Fray Gaudencio es suponer que fue un ñandú (p.62). Esta animalidad pacífica, inofensiva del ñandú con la que se compara Botijo, se contrapone con la monstruosidad que palpita en Bárbara al descubrir la relación triangular, la traición de la que forma parte, por el amor entre su hombre y la joven que hasta entonces consideró su hija adoptiva. Esta última innovación del autor argentino ahonda el dramatismo al que está sujeta la protagonista. En ese diálogo de oponentes: Huinca-Bárbara se deja entrever el salvajismo no sólo por la nominación, sino también por la acción que en el plano ficcional, efectivizaría la hembra herida y que luego adquirirá su correlato con la aparición del personaje de Anambá: "...Si pudiera abrirte el pecho con estas uñas mías, hasta llegar al fondo de la conciencia..." (p.31).

A través de los apartados escénicos el autor nos transfiere la sintomatología de esa animalidad: "...con el aullido, como una fiera acorralada...". Es el ámbito de lo monstruoso que presenta fuertes valencias animales y formula el clímax de un proceso progresivo en la animalización del personaje.

Para ello debemos tener en cuenta que esta animalización se concatena con lo monstruoso que, de acuerdo con Vernant, y retomado por Loreaux y luego por Rodríguez Cidre, oscila entre dos polos: lo aterrador y lo grotesco.⁶⁷ Nosotros incluiríamos un tercer polo si nos circunscribimos al ámbito específico de la tragedia griega: lo mágico cuando deviene de la esfera divinal en cuanto altera y quiebra un orden. Estas mujeres están abrasadas por el amor que tiempo después será trastocado en odio, y el que sólo estará igualado por la magnitud de su propia ira. No fijan límites en uno ni en otro y enarbolan un objetivo de venganza para el cual la cólera, el furor, aparece como un arma. En ellas el amor se perfila desde los inicios como un conflicto por el que agónicamente deben luchar. Rodríguez Adrados ha definido los requisitos para descubrir la presencia de una mujer enamorada a partir de dos alternancias que se ajustan, según nuestro parecer, a cada una de estas mujeres.⁶⁸ Enamorada es la mujer que prescinde de cuál vaya a ser el resultado de ese deseo que, como divina locura, la lleva a su objetivo y se funde enteramente con el otro.

⁶⁷ Cfr. Introducción al presente trabajo.

⁶⁸ Rodríguez Adrados (1995:20).

Pero por otra parte, enamorada es también aquella que se siente abandonada por el ser amado, y tiene la necesidad de manifestar el sentimiento de angustia y el deseo de muerte que puede llegar a la concreción del suicidio.

Respecto de la concertación del matrimonio debemos observar que en Medea reviste un carácter irregular pues la unión de una bárbara con un griego carece de fundamento, a pesar del pronunciamiento de mutuos juramentos, pues el público ateniense sabía que la situación de igualdad de los hijos de una extranjera con respecto a los hijos nacidos legítimamente de una mujer griega, era utópica. Recordemos que la Ley de Pericles del año 451, suprimió el derecho de ciudadanía a los hijos de madre extranjera.

Por ello estos personajes femeninos están en tensión,⁶⁹ entre la pasión y la razón, y es la primera la que triunfa, y por consecuencia, ya no se erigen en modelos para ser imitados y no pueden constituirse en paradigmas como sucedía en la sociedad aristocrática de la época arcaica.

En el drama argentino entre estas dos mujeres: Bárbara-Huinca tiene lugar el duelo dialéctico que no sustenta Eurípides y en donde se pone de manifiesto la altanería de la última para con quien la protegió de su propia gente. En ellas se extrema el dominio categórico de los dictados de la pasión.

Si nos retrotraemos al eje vertebrador del destierro, éste llega al clímax a través de dos hombres, a través de dos vértices, ambos pertenecen a un mismo mundo, el civilizado, el del Norte. El primer hombre es encarnado por el Coronel Ordóñez, el segundo transmutado de la civilización al salvajismo y al renuevo de civilización, es el capitán Jasón Ahumada, ahora en presencia. El primer personaje, entre imperativo y agónico por causa de la desmembración que sufre al no lograr recuperar a su hijo, declara a la india no temerle, aunque tiene la certeza de que su cercana presencia "...es un fuego que todo lo abrasa..." (p.32). Fuego que aparece simbólicamente en la descripción de la boda entre Bárbara y Jasón ante la mirada retrospectiva de Huinca: "...se casaron ante una hoguera..." (p.22) y en el recuerdo de Bárbara "... luego me tomaste ante una hoguera..." (p.37). Fuego que involucra el saludo de Anambá a Bárbara: "...poderosa sabedora de los secretos del fuego y de la tierra..." (p.46). Fuego que prevalece en la descripción de Jasón en el primer encuentro con la india: "...Sus ojos eran dos fuegos que me traspasaron la carne..." (p.16). Fuego que funciona

⁶⁹ Lucas (1989:36-56).

entonces como metáfora y que nos remonta al discurso euripídeo a cargo de la heroína en ocasión de las posibilidades en la ejecución de la venganza, del Primer Episodio:

πότερον ὑφάψω δῶμα νυμφικὸν πυρί (vv.378)
(Prenderé fuego a la casa de la novia.)

Sin embargo Bárbara no le implora al Coronel por un día más como lo hace Medea y con el que activará la maquinaria de ejecución. Por el contrario, se siente herida de muerte: “...Estoy como muerta...” (p.33). Es la presencia de la luna tal como la analiza Corrado,⁷⁰ y que resemantiza Passolini,⁷¹ la que anticipa la presencia de Jasón, una presencia oscura, o bien una sombra de lo que llegó a ser; el segundo de los vértices, en lo que se refiere al eje del destierro. Es él quien la anoticia del día concedido por Ordóñez y, a un mismo tiempo, es quien le increpa las consecuencias de su hechicería como instrumento de terror para los otros.

El ἀγών Bárbara-Jasón es del mismo tenor que el discurso clásico de los vv. 446 a 626 del Segundo Episodio.) Esta lucha amorosa se parangona a una guerra en la que lo masculino y lo femenino están imbricados, se borra una “frontera” más, en este caso, de género. En el drama argentino la mujer recrimina la mutación del hombre por traición. Otra vez la mujer se afianzó en salvadora del hombre junto con el fusil y el arco para defender a los suyos de la “milicada”. Ha sido una mujer expósita y frente a tantos sacrificios, el hombre dice haber hecho lo imposible ante el mandato de la civilización, el mandato de los suyos, para que no llegue a ser una desterrada. En este sentido se homologa a Jasón de Séneca,⁷² no así al personaje euripídeo.

En el racconto de las proezas de la india por ese hombre y, en una innovación en la reescritura del mito por parte de Cureses, lejos de huir como Medea clásica, Bárbara se queda, comanda y entroniza al hombre para el gobierno de su tribu.

Sin embargo, creemos que la novedad del autor está inserta en la escena de mayor lirismo que atrapa a esta díada hombre- mujer, desde el pasado y en el presente

⁷⁰ Corrado (*Op cit*: 18) Es esta luna por la que implora la colquidense en símil de estado sibilino y, en versión antropomórfica con la que intenta vengar la conducta libertina del hombre: “...divina homicida, mira a Jasón con tus ojos de hielo! ¡Petrificalo! ¡Que no ría! ¡Que no plazca!...”. Si tenemos en cuenta el diálogo intertextual la petrificación real y no solamente en el ámbito volitivo de los hombres está retomada en Gaudé que será tratado en el último capítulo.

⁷¹ Ventura (2002: 1019). “...Se hace referencia en una imagen a otra divinidad, Selene, cuando aparece fugazmente durante la noche previa al trágico desenlace final...”.

⁷² García Yebra (*Op cit*: vv.183-84). Creonte afirma: Precibus evicit gener / Concessa vita est... (Triunfó mi yerno con sus ruegos. La vida [a Medea] le ha sido concedida).

bajo el magnetismo de la luna como figura litúrgica,⁷³ sacral, mágica y ritual, erigida en símbolo de comunicación de la heroína con sus ancestros, el dios Helios y la maga Hécate y, por la que fugazmente claudica Jasón, cautivo de los besos y abrazos de la hechicera.⁷⁴

A partir de su enunciación parece amarla al tiempo que reconoce que se debe fidelidad a sí mismo, pues ya no puede vivir entre la indiada, a la que anteriormente combatió. En tanto que Bárbara conoce al hombre en su debilidad, como se conoce en su fuero femenino y en su extravío y, aún sigue amándolo. Por ello se compromete a una huida en común.⁷⁵ Sobre el hombre sigue gravitando un heroísmo carcomido, el mismo tópico de la fama que lo encadenó a la Conquista del desierto y, junto a ésta, otra conquista, la de una mujer, una bárbara, una enemiga conveniente. Por esa conquista anterior ahora pesa el castigo sobre la india con el nuevo casamiento entre cristianos, definido como legal y razonable: “...Es necesario que yo siga siendo el capitán Jasón Ahumada, dueño de una historia que se confunde casi con una leyenda...” (p.42). Por ello debe ser inminente el olvido de la fusión anterior del paradigma: civilización y barbarie, en los que se habían perdido los rasgos identitarios de cada uno de ellos.⁷⁶ Sin embargo, la sabe bravía e indomable del mismo modo que Ordóñez y, por consecuencia, le propone el exilio, como lo hace Jasón euripídeo, en una tribu amiga hasta llegar a olvidarlo. Ahora la sangre se vuelve a erigir en tópico: “sangre india y sangre cristiana y una frontera que la divide”.

No es casual que la *μεταβολή*, el giro en la acción de los hechos con la que comienza el Acto II, sea introducida a partir del personaje de Anambá. Su aparición le

⁷³ Respecto de la función lunar Eliade (1949:150): “...Une femme qui est sous l’influence de la lune, participe aussi à la magie de la “transformation”. Que la sorcellerie soit souvent une investiture lunaire (directe, ou transmise par l’intermédiaire des serpents), un grand nombre de documents ethnographiques le confirment...”.

⁷⁴ Sala Rose (2002: 311) “... Helios es hermano de la Luna, Selene, y padre de la célebre bruja Circe, parentesco que lo vincula estrechamente con las fuerzas nocturnas y que convierte a Medea en sobrina de Circe. Al igual que Hécate, Helios es anterior a los dioses olímpicos...”

⁷⁵ De entre los autores que resemantizan el amor de Medea por Jasón, aún después del abandono, y a partir del cual la mujer propone la huida, nos hallamos con Séneca (2001: vv. 524); Corneille (1972:28); Corrado (1956:56); Grillparzer (1960:127).

⁷⁶ Grillparzer (1960:67). Esta visión nos evoca la de otro Jasón, en su propio discurso: “Verwischte war von der Zeit der Greuel Bild, / Und halb Barbar, zur Seite der Barbarin”. (El tiempo había borrado la imagen de los horrores y medio bárbaro, acompañado por la mujer bárbara).

confiere acción y dramatismo a la obra.⁷⁷ Es un personaje ejecutor, un instrumento para la venganza de Bárbara. Por un lado, encarna la transposición de los mortales regalos, el peplo y la corona de oro que la Medea clásica hiciera a Creusa, y por otro, hace referencia implícita al personaje de Egeo, quien busca ante la hechicera soluciones a su infertilidad luego de haber consultado el Santuario de Febo Apolo en Delfos.⁷⁸

Sus primeras palabras definen, no sólo el amor que ha experimentado y aún experimenta por la última descendiente del cacique Coliqueo, sino que igualmente la define como maga y hechicera: "...poderosa sabedora de los secretos del fuego y de la tierra..." (p.46).

El pasado vuelve a hilvanarse con el presente en el relato de este indio joven incapaz de afrontar un segundo matrimonio en la carencia de hijos. Ahora, frente a frente van entrelazando rituales indios, a la sabiduría del brujo, transposición del oráculo en la tragedia, que le exige cobrarse la vida de un cristiano, debe agregársele el "remedio", el *φάρμακον* de Bárbara: el derramamiento de la sangre de una mujer joven. Podemos visualizar el trueque por el que Anambá, el cazador, consolidará su fertilidad gracias a Bárbara, en tanto que Bárbara instrumentalizará a Anambá para la consumación de la venganza sobre Huica-Aurora, en pago de alta traición.

Los discursos femeninos se identifican con la obra euripídea en su casi totalidad. Igual se da en ambas la definición conductual de Egeo en el Tercer episodio:

λόγω μὲν οὐχί, καρτερεῖν δὲ βούλεται.
ἀλλ' ἄντομαί σε τῆσδε πρὸς γενειάδος
γονάτων τε τῶν σῶν ἱκεσία τε γίγνομαι,
οἴκτιρον οἴκτιρόν με τὴν δυσδαίμονα
καὶ μή μ' ἔρημον ἐκπεσοῦσαν εἰσίδης,

⁷⁷ Bravo de Laguna (2010:131-138).

⁷⁸ Con respecto a este personaje su comportamiento es muy similar al de la obra de Corrado (*Op cit*: 52) quien ha innovado en la mención de sus mujeres: Melitea y Calciopea, las que no le han dado descendencia y por tanto fueron repudiadas. Entonces Medea se metamorfosea en la sibilina capaz de descifrar el oráculo que porta este rey. Mientras la voz del pueblo la acecha, la mujer suplica la posibilidad de un albergue a este personaje cuya aparición tiene un viso mesiánico tanto para ella como para sus hijos. Sin embargo y, al igual que el personaje de Anambá en la obra de Cureses, este rey imparte evasivas pues no quiere comprometer su destino con el de una exiliada y por ello se retira. Enuncia Egeo: -El hogar es hoy todo cuanto uno posee. Expulsado de aquél es expulsado del mundo.

Medea:-¡Llévate a mis hijos contigo! ¡Tómalos como esclavos!

Egeo (evitando el compromiso).- ¡Y sabes quiénes son los peores perseguidores de los exiliados? Los que se jactan de protegerlos. ¿Y sabes por qué?...Porque temen al nuevo ocupante.

δέξαι δὲ χώρᾳ καὶ δόμοις ἐφέστιον.
οὕτως ἔρω σοὶ πρὸς θεῶν τελεσφόρος
γένοιτο παίδων καὶ τὸς ὄλβιος θάνοις.
εὖρημα δ' οὐκ οἶσθ' οἶον ἡύρηκας τόδε:
παύσω γέ σ' ὄντ' ἄπαιδα καὶ παίδων γονὰς
σπεῖραί σε θήσω: τοιάδ' οἶδα φάρμακα.(vv. 708-718)

(De palabra no, pero está dispuesto a aceptarlo.¡Por tu mentón y por tus rodillas, aquí me tienes ante ti, suplicante!;Compadécete, compadécete de mí desdichada! No consientas que sea desterrada y abandonada! Acógeme en tu país y al calor del hogar de tu casa!;Que tu deseo de tener hijos se cumpla por voluntad de los dioses y tú mismo mueras feliz!No sabes el hallazgo que has hallado aquí. Acabaré con tu esterilidad y haré que puedas engendrar hijos; tales son los remedios que conozco.)

Entre tanto la protagonista de Cureses nos dice:“...Imploro tu ayuda, compadécete de esta desventurada, hazme un lugar en tu toldería...donde pueda vivir y morir ocultando mi dolor y mi vergüenza...dónde mis hijos crezcan indios y nobles...”(p.49).

Sin embargo, muy disímil de la situación en la tragedia, el asilo no le es concedido, ni aun cuando clama para que se lleve al menos a sus hijos para ser criados según la usanza india, aunque igualmente son hijos de cristiano.

En el drama argentino si bien el desentendimiento de Anambá sume a la protagonista en la *ἀπορία*, al menos y aunque sólo parcialmente, cumple la función de intercambio: “...pagaré el favor de tu consejo con el favor de mi cuchillo...” (p.51). El autor argentino exagera el dramatismo con la incorporación del aullido que en la cercanía de los frailes: “... ese grito lejano que oímos al partir...” dice Fray Javier (p.62) pareciera ser de un animal, en verdad, indicio de la muerte de Huinca y cumplimiento del tramo de la venganza.

Esta nueva desolación *aporética* que se circunscribe sobre la extranjera, la lleva a interrogarse sobre su destino. Por causa de esto la Vieja, no sólo se conduce sino también se asume en deuteragonista: “...quisiera llorar a gritos para cubrir con mi dolor, tu dolor...” (p.51). Su imagen se plantea como la de una sombra protectora hasta el momento del filicidio, del mismo modo la protegió frente al Coronel en su decreto de destierro, y como lo hace ahora en dueto con la protagonista para descalificar la conducta de la civilización.

Desgarrador es el testimonio de dolor de esta mujer, de la india Bárbara, mayormente acentuado que el que denota el personaje protagónico de la tragedia. Desde este clímax de máxima tensión reaparece Botijo y con él, otro desafío, otra desgarradura para la extranjera en su propia tierra: el amor filial, entrañable que ambos se profesan, es subvertido por la decisión necesaria de separación inminente, y a su vez, preámbulo de esa frontera que empieza a consolidarse entre ambos y, que en un primer momento él se niega a aceptar, a diferencia de su hermana. No es dable que Botijo acompañe a Bárbara en su destierro, ya que el otro mundo, el civilizado, los perseguirá “como a perros”, según la enunciación del personaje de la Vieja. Nos sobrecoge en esta reescritura la maternidad de la heroína que se deja perfilar en el *in crescendo* de esta despedida autoimpuesta. La elección radica entre él y sus propios hijos, entonces opta por sacrificar y sacrificarse ante ese joven blanco reclamado por los blancos, no sin antes recordarle que está marcado, estigmatizado, por otra identidad desde el tiempo en que lo crió. Ese solo pensamiento lo pondrá a resguardo, a fin de que los otros, los civilizados con su accionar, no endurezcan su corazón.

La función de la mujer ahora es la de defender a las crías bajo el símbolo de la leona: “...volveré a luchar como leona pa divolverles su lugar en la tribu...” (p.55). Es la misma imagen de leona protectora de lo suyo en la voz de la nodriza euripídea en el verso 185.⁷⁹ Finalmente reaparece esta imagen en el repudio que le confiere Jasón:

γῆμαι σέ, κῆδος ἐχθρὸν ὀλέθριόν τ' ἐμοί,
 λέαιναν, οὐ γυναιῖκα, τῆς Τυρσηνίδος
 Σκύλλης ἔχουσιν ἀγριωτέραν φύσιν. (vv. 1342-1343)⁸⁰
 (Leona, no mujer, con una naturaleza más salvaje que la tirrénica Escila).

Las metamorfosis animales de *Medea* como preámbulo del filicidio en el diálogo intertextual con Occidente

⁷⁹ A este respecto Rodríguez Cidre (1997:228) afirma: “...La nodriza sigue hablando de una mirada de toro, pero ésta aparece identificada con la suspicacia y agresividad de una leona que ha parido [...] El hecho de asimilar a Medea con una leona que ha parido podría estar en relación con su situación de mujer que ha dado hijos y estaría vinculado con la valencia genésica del toro...”

⁸⁰ A este respecto cfr. Gambón (2002:133-145) y Rodríguez Cidre (2012:369).

El filicidio como el incesto se incluye en el ámbito de lo monstruoso que presenta fuertes valencias animales.⁸¹ Es la protagonista eurípidea una bárbara que se animaliza, la que prepondera la batalla contra bestias y contra hombres, la que está fuera de la civilización y ha traspasado la frontera entre ambos mundos. Lo masculino y lo femenino se hallan imbricados, lo femenino-maternal se disipa y, finalmente toda ella denota el triunfo de la virilidad.⁸² El mito la define como la matadora de monstruos, la matadora de hombres y la matadora de su prole.

El calificativo animal ha sido esbozado por Eurípides en la voz de la nodriza:

καίτοι τοκάδος δέργμα λεαίνης
ἀποταυροῦται δμωσίν .(vv.187-188)⁸³
(Aunque descarga sobre sus criadas la mirada salvaje de una leona parturienta cada vez que alguien se acerca para ofrecerle su palabra.)

El autor griego sigue enfocándolo en otra de sus obras, *Bacantes*,⁸⁴ en el que las transformaciones en animales eran conocidas en la saga de Dionisos, tanto en león, toro, pantera, serpiente:

φάνηθι ταῦρος ἢ πολύκρανος ἰδεῖν
δράκων ἢ πυριφλέγων ὀρᾶσθαι λέων
ἴθ' . (vv. 1018-1020)
(¡Muéstrate a mi vista como un toro o un dragón, de muchas cabezas o como un león que resopla fuego!)

Y a partir de él, es retomado por varios autores. Entre ellos lo hace Séneca en la enunciación del coro que la tilda de monstruo:

Quod fuit huius/Pretium cursus? Aurea pellis, / maiusque mari
Medea malum,/merces prima digna carina. (vv. 360-363)⁸⁵

⁸¹ Vernant (1986:44).

⁸² Zayas de Lima (2002:126) caracteriza "... la presentación de criaturas primitivas que liberan "dionisiacamente" sus fuerzas oscuras... la pasión sin límite de una mujer frente al egoísmo sin límite del hombre..."

⁸³ Page (1938) da a conocer dos metáforas fusionadas en esta expresión: tener la mirada de una leona cuando está pariendo a sus crías.

⁸⁴ Para la extracción de los versos de la obra griega *Bacantes* se ha seguido la edición de Gilbert Murray en Perseus Digital Library, y se ha consultado en español la traducción de García Gual.

(¿Y cual es el premio de tantas fatigas?/ Una piel dorada y un monstruo, Medea/ más madre de males que la mar maligna.)

Es la voz de la nodriza en esta misma obra, la que la define como bacante:

Incerta qualis entheos cursus tulit, / cum iam recepto Maenas
insanit deo. (vv. 381-83)
(Cual incierta bacante, que ha emprendido, /fuera de sí por el
divino influjo.)

Esta misma nominación emana del coro que igualmente la nomina tigre:

Yu tigris orba natis / cursu furente lustrat (vv.863-65)
Igual que una tigresa/rastrea furiosa los bosques del Ganges,⁸⁶ /
buscando a sus hijos.)

Desde el teatro francés de Corneille (*Op cit*), la monstruosidad de la mujer está encadenada a la expulsión, en la enunciación de Creonte: “...Márchate, purifica mis estados de un monstruo como tú, libranos de terror a mi pueblo y a mí” (p.16)

De la misma manera la heroína se autodefine frente al argonauta desde el racconto mítico y en el ἀγών dialéctico de conocido reproche: “...Pródiga de mi sangre, monstruo de mi familia, tan cruel hermana como desleal hija; todos esos títulos gloriosos placían a mi amor y los acepté sin reparos para prolongar tus días...” (p.26.)

Ya hacia el final de la obra y, por haber cometido filicidio, Jasón la tilda: “...horror de la naturaleza, tigresa abominable...” (p.44), siguiendo el derrotero del pensamiento euripídeo y senecano.

Posteriormente en el teatro francés de Anouilh (*Op cit*), la animalidad deviene en la voz de la nodriza, pero esta vez, lejos de una nominación denigratoria, en esta enunciación prevalece la función tanto protectora como conciliadora: “...Te vengarás, mi loba, te vengarás mi buitres. Tu también les harás daño un día...” (p.201).

La marcada diferencia de su otredad está perfectamente perfilada en la voz de Creón: “... Jasón es de los nuestros...Sólo tú vienes de lejos, sólo tú eres aquí extranjera con tus maleficios y tu odio...” (p.205).

⁸⁵ Para la obra latina se ha consultado la edición bilingüe a cargo de García Yebra (2001).

⁸⁶La localización del Ganges en la obra latina podría funcionar como antecedente de *Médée Kalí* de Laurent Gaudé.

La apelación degradada en animalidad está vigente en la nominación de Jasón, en el momento del *ἀγών* y sin haber llegado aún al acto filicida: "...Pareces una bestezuela despanzurrada que se debate enredada en sus tripas y todavía baja la cabeza para atacar..." (p.211).

Esta misma imagen prevalece en el conjuro a los elementos infernales que realiza la heroína en una claro intertexto con la obra de Séneca vv.740-786, que en la pieza de Anouilh nos dice: "...Oh bestias innumerables a mi alrededor, trabajadoras oscuras de éste páramo, inocencias terribles, mortíferas... ¡Medea es una bestia como vosotras!..." (p.218).

En el teatro francés contemporáneo de Laureant Gaudé, ella misma porta la imagen monstruosa en una interrogación en la que presuponemos la presencia del interlocutor, del tú: "...Tu te demandes quel monstre je suis/ Pour faire gémir les morts... Je suis la Méduse..." (Apartado I, p. 8). (Tu te preguntas que monstruo soy / para hacer gemir a los muertos... Yo soy la Medusa).

Tiempo después se autodefine como: "...Vos sentez la langue de votre mère qui vous lèche la vie. / Je suis une chienne..." (Apartado III, p.19). (Ustedes sienten la lengua de vuestra madre que les lame la vida/ yo soy una perra).

Igualmente se tilda de loba: "...J' ai léché moi-même vos corps du temps où j' étais louve..." (Apartado IV, p. 21). (Yo misma he lamido sus cuerpos en el tiempo en que era loba). O bien a posteriori conjugando el presente, se define frente a sus hijos: "...je suis une louve..." (Apartado VII, p.35). (Soy una loba).

Son las voces de los hijos muertos los que nos traen la imagen de la Gorgona, en la alusión materna: "...Les hommes, sur notre passage, parlent de la Gorgone à trois têtes..." (Apartado VIII, p.37). (Los hombres a nuestro paso, hablan de la Gorgona de tres cabezas).

En el teatro austríaco de Franz Grillparzer (*Op cit*) la monstuosidad de la protagonista está íntimamente relacionada con el estado salvaje o semi-animal en la que se encuentra sumida esta mujer. En la voz del argonauta airado y despectivo frente al grupo familiar del que intenta evadirse: "... Jasón (levantando la mano, dolorosamente, hacia el grupo) -¿Este será el final? ¡Padre y marido de unos salvajes porfiados!..." (p.47).

En este mismo derrotero está inscripta la opinión de Creusa y frente a ella, Medea no sólo se defiende de su crítica mordaz sino que se autodefine:

Medea (a Creusa). ¡Estás equivocada! No maté a mi padre. Mi hermano cayó, pero pregúntale si fue por mis manos. (Señalando hacia Jasón). Entiendo de brebajes que traen salvación o muerte y sé otras cosas más. Pero no soy ningún monstruo, ni asesina... (p.57).

Ese mismo salvajismo que la descalifica a los ojos de los griegos, se evidencia repetidamente en la imposibilidad de tañer la lira y nuevamente frente a Creusa nos dice:

Me lo propongo seriamente más no puedo. (Pone a un lado la lira y se levanta) Mi mano sólo está acostumbrada a manejar la jabalina y atender los asuntos serios y rudos de la caza... (p.71).

En la trilogía poética que compone el autor alemán Heiner Müller,⁸⁷ de la que *MedeaMaterial* forma la segunda parte, hallamos una breve pero no menos intensa alusión a la monstruosidad, adherida como en el caso de Grillparzer, al estado salvaje y, por consecuencia, barbárico de la protagonista. En su extensa *rhexis* nos dice Medea:

Ah Si yo hubiese seguido siendo el animal que fui/ antes de que un hombre me convirtiera en mujer/ Medea la bárbara. Ahora despreciada/Con estas mis manos de bárbara... (p.104).

Por otra parte en la obra de la autora alemana Christa Wolf (*Op cit*) Medea puede resaltar el barbarismo que encarna su figura, su pertenencia a otra forma de pensamiento, su otredad:

Sigo siendo salvaje, eso dicen los corintios, para ellos es salvaje la que no da su brazo a torcer. Las mujeres de los corintios me parecen animales domésticos cuidadosamente amansados, me miran como a un fenómeno extraño... (p.19).

⁸⁷ Müller (1989).

Desde la perspectiva de Acamante y enfatizando la alteridad de ese otro social: “...mis corintios contemplaban al grupito de inmigrantes (que lo integra Medea junto con sus compañeros de viaje) como si fueran animales raros...” (p.116).

Desde la visión novelística de Elena Soriano en su *Medea* 55,⁸⁸ la voz narradora demarca a Daniela Valle en la transposición del personaje protagonista, en el momento del robo a la casa paterna y de la huida en común: “...Entonces se dio plena cuenta de hasta qué punto se había adherido a él (Miguel Dárgelos en transposición del personaje de Jasón) con el ciego fatalismo animal que intuyó desde su entrega; pero que todavía le era grato...” (p.147).

Esta visión encuentra su correlato más adelante y en la voz del hombre en un intento fallido por deshacerse de su primera mujer: “...-Para tí, lo humano es sólo el instinto...” (p.186).

Finalmente desde el teatro italiano de Corrado Alvaro (1956), los niños, portadores de míticos nombres, Feres y Mérmeros, están buscando a la leona: “... ¿Dónde está la leona?...” (p.12) en una clara ambigüedad que el autor no se preocupa por definir, pues no sabemos certeramente si hablan de la madre o hablan de la luna llena deificada en Semele, con connotaciones mistericas, ya anteriormente aludidas. Esta misma imagen aparece en la voz de la heroína en alusión al tópico de la conquista, pues ella se define como la posesión que trajo aparejada la conquista del vellocino: “... Tú sabes que sobre un hijo concebido de ese modo, pesa la profecía de que será despedazado por una leona...Sobre esa angustia sembraste el segundo hijo...” (p.62).

Ahora bien, frente al abandono que experimenta la mujer y frente al aborrecimiento que produce al hombre, Medea se proclama en esta obra desde la generalidad: “... Y yo soy la ferocidad escarnecida y la barbarie humillada...” (p.58).

Segundo eje vertebrador: el filicidio

Preámbulo de este segundo eje vertebrador, es el relato de una gata en el racconto de Botijo, una fiera homologada a la animalidad de Bárbara por venir y, que

⁸⁸Soriano (1985)

de alguna manera, preanuncia la Vieja a través del vuelo circular, opresivo desde la rapacidad de otro elemento autóctono: los caranchos con los que se cerrará el drama.

Ahora el paradigma civilización y barbarie ha comenzado a invertirse. Los hombres blancos dejan expósita a una india en la desmesura de la pampa y esta situación se agrava con la llegada de los frailes, que a modo de mensajeros de la tragedia griega, imparten la constatación de un nuevo desgarramiento. Javier y Gaudencio, otra invención de Cureses, vienen fallidamente a hacer cumplir una “sana misión”, la de arrebatar los hijos a la madre por mandato cristiano del Capitán Jasón Ahumada.

En una *estixomitía* ascendente entre Bárbara que reclama y fray Gaudencio que intenta la imposición del raciocinio, éste interpola el sacrificio de María Virgen a fin de que sea emulado por esta mujer. Sin embargo la aberración de la ley de estos hombres es constatada por el mismo fray Gaudencio, al proferir: “...sé que soy cruel...” (p.67). Es esta injusticia enunciada y no ejecutada por los frailes, la que se homologa al parecer de Botijo: “...loj otros te quieren mala...” (p.56). Entonces Bárbara ha sido condenada por su fama de hechicera en la definición de fray Gaudencio: “...Tu mal es tu temperamento...impetuoso y apasionado...Tu mal es tu rencor...tu mal es tu dolor...Tu mal eres tú misma...” (p.68).

Desde el teatro clásico el discurso de inculpación proferido por Jasón a Medea es comparativamente similar al anteriormente expuesto en la enunciación del Segundo Episodio:

οὐ νῦν κατεῖδον πρῶτον ἀλλὰ πολλάκις
τραχεῖαν ὀργὴν ὡς ἀμήχανον κακόν.
σοὶ γὰρ παρὼν γῆν τήνδε καὶ δόμους ἔχειν
κούφως φερούση κρεισσόνων βουλευμάτων,
λόγων ματαίων οὐνεκ’ ἐκπεσῇ χθονός.
κάμοι μὲν οὐδὲν πρᾶγμα: μὴ παύσῃ ποτὲ
λέγουσ’ Ἰάσον’ ὡς κάκιστός ἐστ’ ἀνὴρ.
ἃ δ’ ἐς τυράννους ἐστὶ σοι λελεγμένα,
πᾶν κέρδος ἡγοῦ ζημιουμένη φυγῇ.
καγὼ μὲν αἰεὶ βασιλέων θυμουμένων
ὀργὰς ἀφήρουν καὶ σ’ ἐβουλόμην μένειν:
σὺ δ’ οὐκ ἀνίεις μωρίας, λέγουσ’ αἰεὶ
κακῶς τυράννους: τοιγὰρ ἐκπεσῇ χθονός.

ὅμως δὲ καὶ τῶνδ' οὐκ ἀπειρηκῶς φίλοις
ἦκω, τὸ σὸν δὲ προσκοπούμενος, γύναι,
ὥς μήτ' ἀχρήμων σὺν τέκνοισιν ἐκπέσης
μήτ' ἐνδεής του: πόλλ' ἐφέλκεται φυγὴ
κακὰ ξὺν αὐτῇ. καὶ γὰρ εἰ σύ με στυγεῖς,
οὐκ ἂν δυναίμην σοὶ κακῶς φρονεῖν ποτε. (vv. 446-464)

(No he visto hoy por primera vez, sino también en otras muchas ocasiones, cuán irremediable mal es la acerba cólera. Pues, aunque tenías la posibilidad de habitar esta tierra y esta casa, soportando fácilmente las decisiones de los poderosos, por tus palabras insensatas serás desterrada de este país. A mí no me importa, puedes continuar diciendo que Jasón es el peor de los hombres, pero, después de las amenazas que has lanzado contra los soberanos, considera una ganancia total el ser castigada con el destierro. Yo me esforzaba, una y otra vez, por calmar la cólera de los irritados soberanos y quería que permanecieras aquí, pero tú no desistías en tu locura, injuriando siempre a los reyes y, por ello, serás expulsada del país. Sin embargo, a pesar de lo que ha ocurrido, sin renegar de mis íntimos, vengo aquí a ocuparme de tu suerte, a fin de que no seas expulsada con tus hijos sin recursos y no carezcas de nada: el destierro arrastra consigo muchos males; a pesar del odio que me tienes, no podría nunca quererte mal.)

A partir de ahora, en el drama argentino, la suma de aconteceres se sigue aunando en el segundo eje vertebrador. La mujer debe entregar a los hijos y por ello desde el dolor, la condición única de su claudicación es la presencia del hombre, de Jasón, en su segunda aparición en presencia en este drama.

Ahora la vieja que la acompaña, su sombra, sabe acerca de la decisión tomada, apenas unos momentos antes de la finalización de la obra.

Muy contrariamente se gesta el plan euripídeo en que la idea del filicidio subyace desde el verso 792: "...τοῦντεῦθεν ἡμῖν: τέκνα γὰρ κατακτενῶ..." (pues mataré a mis hijos).

Luego aparece la dubitación por la fractura de la maternidad:

τὰ πρόσθεν: ἄξω παῖδας ἐκ γαίης ἐμούς.
τί δεῖ με πατέρα τῶνδε τοῖς τούτων κακοῖς
λυποῦσαν αὐτὴν δις τόσα κτᾶσθαι κακά;
οὐ δῆτ' ἔγωγε: χαιρέτω βουλευματα. (vv. 1045-1048)
(Separaré a mis pequeños de esta tierra. ¿Por qué, con tal de causar dolor al padre de éstos con sus desgracias, debo atraerme

yo misma dos veces tan grandes perjuicios? ¡De ninguna manera!
¡Que se vayan mis decisiones!)

En la misma *rhexis* de la protagonista, podemos visualizar escasamente, el tópico de la muerte por liberación, apenas esbozado, que será tratado particularmente más adelante:

μὰ τοὺς παρ' Ἄϊδη νεοτέρους ἀλάστορας,
οὗτοι ποτ' ἔσται τοῦθ' ὅπως ἐχθροῖς ἐγὼ
παῖδας παρήσω τοὺς ἐμούς καθυβρίσαι. (vv.1058-1060)
(¡Por los espíritus vengadores subterráneos que están en el Hades!
Nunca ocurrirá que yo entregue a mis hijos a mis enemigos para
que los injurien.)

Finalmente, la heroína argumenta a favor de esas muertes:

φίλοι, δέδοκται τοῦργον ὥς τάχιστα μοι
παῖδας κτανούσῃ τῇσδ' ἀφορμᾷσθαι χθονός,
καὶ μὴ σχολὴν ἄγουσαν ἐκδοῦναι τέκνα
ἄλλῃ φονεῦσαι δυσμενεστέρα χερσί.
πάντως σφ' ἀνάγκη κατθανεῖν: ἐπεὶ δὲ χρή,
ἡμεῖς κτενοῦμεν οἵπερ ἐξεφύσαμεν.
ἀλλ' εἴ' ὀπλίζου, καρδία: τί μέλλομεν
τὰ δεινὰ κἀναγκαῖα μὴ πράσσειν κακά;(vv. 1236-1243)
(Amigas, mi curso de acción está decidido: dar muerte a mis hijos
para irme de esta tierra muy velozmente y mantener la
tranquilidad de que no entregaré a mis pequeños a otras manos
más enemigas para que los maten. Es desde todo punto una
necesidad que mueran y, puesto que es necesario, yo que los
engendré les daré muerte. ¡Adelante entonces, corazón,
prepárate! ¿Por qué tememos realizar esta ofensa terrible y sin
embargo necesaria?)

En este aspecto es en donde Medea y Bárbara se homologan pues el filicidio, en un primer momento, es consecuencia de la preservación de los niños del enemigo y de una muerte segura.

A posteriori Medea perpetrará el acto filicida que se pondrá de manifiesto en el retardamiento de la acción dialogada en la que se involucra a varios personajes, y de entre ellos, a los niños:

Παῖς α

οἶμοι, τί δράσω; ποῖ φύγω μητρὸς χέρας;

-¡Ah de mí! ¿Qué hacer? ¿Adónde huir de las manos de mi madre?

παις β

οὐκ οἶδ', ἀδελφε φίλτατ': ὀλλύμεσθα γάρ.

(No lo sé, hermano queridísimo. Estamos perdidos.)

Χορός

παρέλθω δόμους; ἀρῆξαι φόνον δοκεῖ μοι τέκνοις.

(-¿Debo entrar en la casa? Creo que hay que salvar a los niños de la muerte.)

Παῖς α

ναί, πρὸς θεῶν, ἀρῆξατ': ἐν δέοντι γάρ.

(-Sí, por los dioses, salvadnos. Es el momento).

Παῖς β

ὥς ἐγγὺς ἤδη γ' ἐσμὲν ἀρκύων ξίφους.

(-¡Cuán cerca estamos ya del filo de la espada!)

Χορός

τάλαιν', ὥς ἄρ' ἦσθα πέτρος ἢ σίδαρος, ἅτις τέκνων
ὄν ἔτεκες ἄροτον αὐτόχειρι μοίρα κτενεῖς. (vv. 1272-1281).

(-¡Desdichada! ¡Es que crees como una roca o un hierro, para haberte atrevido a matar con tu mano asesina el fruto de los hijos que engendraste!)

Sin embargo, la india Bárbara dista de la griega en la instrumentalización de la muerte filicida. En primer término, y a pesar de su temperamento apasionado, no llega al extremo de *hybris*, de blandir la espada. No se masculiniza en esta acción, pues a diferencia de la protagonista griega, no empuña la espada.

Mientras tanto la Vieja que, anteriormente sostuvo sobre sí la voz del coro y que tantas otras veces la instigó a la acción, ahora reclama por la infantil inocencia como reclama el coro euripídeo en los vv. 811-813, aunque su clamor es estéril ante la certeza del exterminio cuando Bárbara lo enuncia: "...la está...tomaron hasta la última gota...sonrieron...me besaron y volvieron a dormirse..." (p.71).

El segundo eje se ha cumplido. Pero contrariamente a la magnánima Medea euripídea, hallamos a una mujer rota que no ejecuta la venganza de Jasón en la piel de sus hijos: "...cuando quiera besar sus frentes...se me helará la boca porque no tendré frente...ni labio...ni cara pa besar...sola!..." (p.71). La génesis de este filicidio radica en el conflicto identitario pues se torna insoportable pensar que sus entrañas estén inmersas en el mundo blanco, civilizado, cristiano y que esos hijos lleguen a erigirse luego en los conquistadores de esa tierra de pertenencia, simbiosis del mismo conquistador que la aniquiló. Es en este momento en que Bárbara decide imaginar ese mundo en el que vivirán sus hijos en caso de que se los lleve Jasón:

Crecerán... lejos d' esto...pampa y cielo...creerán en su Dios...y en sus mentiras...se harán de piedra por dentro...egoístas...traicioneros...sabrán mentir y engañar y entuavía se alzarán bravos... y malvados, contra tuitos los nuestros...contra su propia sangre les enseñarán rezos para engañarse... y con ellos traicionarán y matarán... y se olvidarán de mí...se acostarán con hembras blancas... y tendrán hijos cristianos...j y se olvidarán de mí!... serán soldados...pa destrozarnos lo nuestro...hasta agotar la sangre... (p. 69-70.)⁸⁹

Luego de una pausa, la decisión está tomada. Por ello le pide a la Vieja que busque las hierbas del sueño en el saco de cuero de cabra ante la reacción atónita de este personaje como lo anuncia el apartado escénico. Del mismo modo que la nodriza latina, la vieja propone la huída, pero no hay lugar adónde ir.⁹⁰ Ese es el imperativo categórico de uno de los vértices paradigmáticos, el de la civilización.

De esta manera la frontera ha ido devorando paulatinamente a todos sus personajes.

Ahora dos sombras transitan la universalidad del mito transpolado a la pampa, Bárbara y Jasón. Lejos de la maquinaria clásica final del *deus ex machina*, y, lejos aún de la protección divina y de la consecuente invulnerabilidad, los caranchos sobrevuelan

⁸⁹ En este mismo derrotero situamos la obra de Gaudé analizada en el cap III de este trabajo, en el que Medea vuelve a Grecia a desenterrar a sus hijos del suelo heleno para llevarlos al Ganges, parámetro de pertenencia telúrica.

⁹⁰ Esta situación de *ἀπορία* nos retrotrae a la obra de Séneca (*Op cit*: vv.458-460): "...Quascumque aperui tibi vias, Claudi mihi. Quo me remittis? Exsuli exsilium imperas..." (Yo misma me he cerrado los caminos que he abierto para ti... ¿Adónde me envías? Me envías, desterrada, a otro destierro...) Intertextualmente Corrado (*Op cit*:21) en el momento en la que la protagonista profiere: "...Al final de cada camino se encuentra lo que ya conoces. Está tu enemigo. Sólo tu enemigo te espera...Cuando se ha cortado como yo el camino del retorno..."

simbólicamente la escena final.⁹¹ Estos caranchos emulan los espíritus vengativos a los que hace referencia Jasón en el diálogo final: “...οἷδ’ εἰσὶν, οἷμοι, σὼ κάρᾳ μιάστορες...” (v.1371) (Estos existen, ay de mí, como espíritus vengadores de tu cabeza).

Creemos que Cureses amalgama en un estilo personal y magnífico, la autenticidad de la pampa y la pluralidad de sus elementos a la naturaleza universal del mito, en la argentinización del mismo.

En la tragedia hablamos de venganza, la de una madre que mata a sus hijos por ser el marido el peor de los hombres, en tanto que en la reescritura de Cureses, la venganza en los hijos se deja de lado, no así la que atañe a dos mujeres por un mismo hombre. Entonces el filicidio se consuma, en esta autor, a partir de una veta: la de la liberación. La sangre india de Bárbara no puede permitirse que sus entrañas olviden su autenticidad identitaria, víctimas, como ella lo fue en un tiempo anterior, de la conquista de los hombres blancos.

Las reescrituras del mito respecto del tópico de la muerte como liberación

A partir del corpus seleccionado en el presente trabajo, sólo algunas son las reescrituras del mito de Medea clásica que se atreven a dar un giro espectacular en lo concerniente al tema del filicidio. En cada una de ellas y, teniendo en cuenta el distanciamiento tempo-espacial en que contextualmente circulan estas obras, el tópico de la muerte de los hijos es asumido por las diversas heroínas como consecuencia de una liberación. Tal es el caso que nos presenta el autor inglés Thomas Moore,⁹² en el que hallamos la innovación de una mujer desesperada por el perdón de sus hijos muertos:

Si ellos están allí, yo ganaré el perdón de ellos [...] Queridos,
escuchen/ Yo soy su madre aún, aunque retiré/ la vida que di. Mi

⁹¹Bravo de Laguna (2010:136) “...Estos carroñeros alados son los símbolos naturales de las Furias o Erinias, las divinidades vengadoras de los delitos de sangre que acompañaron a la Medea Clásica en su destierro y en el resto de su vida...”

⁹² Moore (1920)

amor los prefirió muertos/Antes que injusta, sin cuerpo antes que/traicionado a la servidumbre más precaria... (p.12).

Es en Corrado (*Op cit*) donde Medea se metamorfosea en la sibila capaz de descifrar el oráculo que porta el rey Egeo, trueque fallido para su huída posterior. Mientras la voz del pueblo la acecha e intenta atraparla como en una red, imagen netamente clásica, la mujer gesta la súplica a este personaje, cuya aparición tiene, al parecer, un viso mesiánico tanto para ella como para sus hijos. Sin embargo, este rey sólo imparte evasivas, no le interesa comprometerse con una exiliada y, por ello, se retira. Entonces el filicidio se entreteje como consecuencia de la *ἀπορία* de la mujer, pues mata a sus hijos antes de entregarlos a una muerte segura, a la fechoría de un pueblo paradójicamente tan salvaje como la leona con la que simbólicamente se asimila la heroína:

Medea (solemne)- La madre, para salvarlos de tu pueblo!...
Creonte._ Los inocentes perecen...
Medea._ Han sabido demasiado de una sola vez. Y tu hija ha medido qué cosa significa ser esposa y madre. Ha sabido de una vez qué cosa es la traición y el engaño. ¡Y se ha negado a convertirse en mujer!... ¡Sólo los dioses saben quién ha sido el primero en hacer el mal!... (p.79)

En este mismo derrotero la protagonista de Grillparzer (*Op cit*) reproduce el significado de la liberación para que sus hijos dejen de llevar una vida miserable:

Jasón: Wo hast du meine Kinder (¿Dónde tienes a mis hijos?)
Medea: Meine sind's! (¡Son míos!)
Jasón: Wo hast du sie? (¿Dónde los tienes?)
Medea: Sie sind an einem Ort, (Están en un lugar)
Wo ihnen besser ist als mir und dir (Donde se sienten mejor que yo y tú).
Jasón: Tot sind sie, tot! (¡Están muertos, muertos!)
Medea: Dir scheint der Tod das Schlimmste.(A ti la muerte te parece lo peor).
Ich kenn' ein noch viel Arg'eres: elend sein. (Conozco otra cosa mucho más grave: ser miserable).
Hättst du das Leben höher nicht geachtet,
Als es zu achten ist, uns wär'nun anders (Si no hubieras apreciado la vida más de lo que debe apreciarse, nuestro sino sería distinto).
Drum tragen wir! Der Kindern ist's erspart! (Por ello, ¡suframos!
¡A los niños todo esto les ha sido ahorrado!)
...

Nicht traur'ich, daß die Kinder nicht mehr sind, (No lamento el que los niños no vivan más),
Ich traume, daß sie waren, und daß wir sind. (Lamento que existieran y que nosotros existamos). (p.177).

Por otra parte, desde la narrativa afro-norteamericana, la autora Toni Morrison en *Beloved*,⁹³ retoma algunos trazos de la clásica Medea.⁹⁴ Para ello nos transporta a un tiempo, a un lugar y a una sociedad claramente definidos: 1873, Estados Unidos y la sociedad blanca post-esclavista, la caza de esclavos, la despiadada persecución a la raza negra y las indescriptibles aberraciones a las que han sido sometidos por no considerarlos seres humanos: "...un negro no es un hombre..." (p.24).

La mujer, en el límite de lo humano, llega a ser instintiva y ante el peligro provocado por la abrupta llegada del hombre blanco y, junto con él, la posibilidad de que le quitara a esa criatura para ser vendida, corta la garganta sin preámbulos, en el interior del cobertizo, lejos de la mirada del lector-espectador como en la tragedia griega, en el interior del palacio. Nadie puede detener el puñal en la garganta cuando la resolución materna ha sido tomada. Es la muerte, la única salida que Sethe, personaje transpuesto de Medea, ve para la salvación de esa niña, en un mundo de *απορία*, sin salida, de destierro, para la gente de color. A partir del filicidio logra la redención para su hija: "... Si no era alegre, el amor maternal era asesino..." (p.218).

Entonces deviene la imagen del filicidio:

Que antes de que Sethe le hiciera comprender lo que significaba pasar los dientes de esa sierra bajo el diminuto mentón, sentir el chorro de sangre de la criatura oleoso en sus manos, sostener su cara para que no se le cayera la cabeza, estrujarla para poder absorber, aún, los estertores mortales que discurrían por ese adorado cuerpo regordete y lleno de vida [...] Ella sabía, lo que Stamp había visto y lo que había hecho temblar a Paul D: cualquier blanco podía apropiarse de toda tu persona si se le ocurría. No sólo hacerte trabajar, matarte o mutilarte, sino ensuciarte...Ensuciarte tanto como para ni tú mismo pudieras volver a gustarte. Ensuciarte tanto como para que olvidaras quién eras y nunca pudieras recordarlo. Y aunque ella y otros lo habían soportado, no podía permitir que le ocurriera a los suyos.

⁹³ Morrison (1995)

⁹⁴ Nos llama la atención en el prólogo de la autora a la edición de *Beloved* (2004: XVII) en donde constata: "... A newspaper clipping in *The Black Book* summarized the story of Margaret Garner (personaje integrante de la obra, una benefactora de Sethe, la madre filicida) a young mather who, having escaped slavery, was arrested for killing one of her children(and trying to kill the others) rather than let them be returned to the owner's plantation..."

Lo mejor que tenía eran sus hijos. Los blancos podían ensuciarla a ella, pero no a lo mejor que tenía, lo más hermoso y mágico, la parte de ella que estaba limpia... (407).

Capítulo II

La complejización del mito, su subversión en *Jasón de Alemania* de Javier Roberto González

Algunos datos sobre el autor y la obra

Javier Roberto González nació en Buenos Aires en 1964. Se graduó como Doctor en Letras en 1995. Actualmente ha sido designado como decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina. Es investigador del Conicet y Director del Departamento de Letras de la UCA, donde se desempeña además como Profesor Titular de Literatura Española Medieval, Profesor Adjunto de Historia de la Lengua Española y Director del Centro de Estudios de Literatura Comparada. Es autor, entre casi un centenar de trabajos de investigación, de los libros: *Patagonia-patagones: orígenes novelescos del nombre* (1999), *Cirongilo de Tracia de Bernardo de Vargas*. *Guía de lectura* (2000) y la edición de este mismo libro de caballerías (2004), ambos editados por el Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares, *Plegaria y profecía. Formas del discurso religioso en Gonzalo de Berceo* (2008), y *Los Milagros de Berceo: alegoría, alabanza, cosmos* (2013, en prensa). En 1994 obtuvo el Premio Nacional de Teatro Argentores por su obra: *La declaración de Electra*.

El autor no sólo es un arduo estudioso de la mitología clásica sino que también, emerge en él la vitalidad de un impulso creador, claramente demostrado.

Respecto de esta obra, González ha puesto de manifiesto la intención de lograr en el entramado de la misma, un subtexto arquetípico radicado en “las noches” que identifica a Medea con diversos monstruos míticos, y a Jasón con los respectivos héroes.⁹⁵ Es a la luz de este subtexto que debería leerse la dialéctica Medea-Jasón desde coordenadas espacio-temporales perfectamente definidas en la Argentina de los márgenes, de las orillas, y desde la fragmentación del mito griego sugerente y sin lugar a dudas, enteramente innovadora.

⁹⁵ Diálogo con el autor.

Esta tragedia argentina de Javier Roberto González,⁹⁶ parece sumirnos en una lectura del todo diferente a la materia de nuestro análisis, una lectura que, en cierta medida, subvierte magistralmente el límite de lo previsible para un lector sujeto a las versiones más canónicas del mito clásico. Adherida a un lenguaje contextualizado en el arrabal, González delinea personajes trágicos en su cotidianidad,⁹⁷ insertos en un microcosmos vedado, sórdido, y sujetos a la pasiva inanición que en la madre se reduce al ámbito de la cocina y en el hijo, a la ejecución del bandoneón, instrumento foráneo que trae la reminiscencia paterna, siempre ausente y con el que delimita la constitución de los espacios.

Estructuralmente se construye en tres Actos, divididos en ocho amaneceres y siete noches, cuyo accionar transcurre en la ciudad de Buenos Aires hacia el año mil novecientos cincuenta, durante el gobierno de Juan Domingo Perón,⁹⁸ contextualizado en breves alusiones extra-escénicas.

Ya desde el inicio nos llama la atención el epígrafe extractado de *Medea* de Séneca con la que este autor argentino toma un punto de partida, una referenciación,

⁹⁶ González (2000). Todas las citas están extraídas de esta obra y por tanto serán indicadas solamente por el número de paginación.

⁹⁷ Dubatti (1999:9-24) distingue : "...seis nuevos rasgos en el campo teatral argentino actual, provenientes de las nuevas coordenadas del "posmodernismo" :

- 1) el pasaje de teatro de las grandes conceptualizaciones a lo que podríamos denominar un "teatro de balbuceo" debido a la quiebra del pensamiento binario y a la desaparición de representaciones ideológicas totalizadoras.
- 2) la representación en el teatro de la cotidianidad inmediata, proveniente del auge de lo microsocioal, lo macrocultural, lo micropolítico y las prácticas del individualismo.
- 3) la atomización de la unificación anterior de buena parte de teatrístas argentinos, a causa de la crisis del pensamiento de izquierda.
- 4) una cartelera donde coexisten los más variados registros de producción, que refleja el fenómeno de la heterogeneidad cultural.
- 5) la coexistencia de la experimentación de prácticas teatrales inéditas con la recuperación de las prácticas más tradicionales, proveniente del efecto de relativización del sentido temporal y de la coexistencia de tiempos o multitemporalidad.
- 6) la aparición en el teatro del simulacro y la virtualidad, debida a la posición ambigua del hombre frente al principio de realidad.

⁹⁸ Perón, Juan Domingo (1895-1974) Fundador del partido Peronista. Presidente de la República durante los períodos: 1946-1952, 1952-1955 y 1973-1974. En conversaciones con el autor, ha manifestado que esta tragedia exige una lectura histórico-política: El primer peronismo es un momento clave de *αναγνώρισις* de la Argentina que se descubre americana. Medea es la Argentina, es "la Patria", y por eso Jasón, el hijo debe irremediablemente caer vencido por su Madre.

hasta llegar a demarcar un sesgo escriturario, tan auténtico como propio.⁹⁹ Dicho epígrafe porta el enclave de una visión, la de la acción criminal desde una perspectiva híbrida: paterna y materna. A partir de ella y, desde los distintos tópicos que la alinean, será analizada esta obra.

Desde el Acto I: *in matre* y en los apartados escénicos,¹⁰⁰ nos hallamos inmersos en el ámbito porteño del arrabal, aquejado por las notas de un bandoneón. La milonga y el tango pueblan toda la obra, desde un primer momento y, como prelude de lo que vendrá: “Pobre mi madre querida” de Betinotti. La ambientación escénica general constata la pobreza y el deterioro,¹⁰¹ a excepción de “una ostentosa cama matrimonial tallada en nobilísima madera, con su dosel y sus finos cortinados grises”,¹⁰² indicio que será resuelto a posteriori.

Ya lejos de hallarnos con la consabida relación conyugal, los personajes: Medea (setenta y pico) y Jasón (cincuentón) forman la dupla: madre e hijo. Es entonces que el mito será resemantizado por González, será subvertido de sus cánones tradicionales y a partir de él, instaurará un nuevo punto de partida. La relación filial empieza a urdir el

⁹⁹ García Yebra (*Op cit*: vv. 933-34): “... Scelus est Iason genitor et maius scelus Medea Mater...” (¡El crimen es su padre, Jasón, y mayor crimen es su madre, Medea!).

¹⁰⁰ Kowzan (1975:207): “... La fonction de décorateur (appelé aussi auteur du dispositif scénique ou scénographe) est de déterminer les signes du décor, des accessoires, parfois de l’éclairage; lui-même ou des collaborateurs spécialisés déterminent deux du costume, de la coiffure, du maquillage. Par telle out elle disposition de l’espace théâtral, le décorateur peut suggérer les signes du mouvement. Enfin le compositeur, pour ne parler que des principaux coauteurs du spectacle théâtral, crée les signes de la musique de ballet ou de pantomime, le compositeur inspire les signes du mouvement de l’acteur...”

¹⁰¹ Übersfeld (2004:142): “...El escenario imaginario no tiene una función de información, es una construcción cuya función está vinculada con el yo del personaje en el conjunto de la fábula...”

¹⁰² Con respecto al objeto: cama, y si bien creemos que no ha sido el objetivo del autor, ésta nos retrotrae al canto 23 de *Odisea* de Homero, en el que transcurre la escena del reconocimiento entre los esposos, en la enunciación de Odiseo: “...Después corté el ramaje de aquel olivo de alargadas hojas; pulí con el bronce su tronco desde la raíz, haciéndolo diestra y hábilmente; lo enderecé por medio de un nivel para convertirlo en pie de la cama, y lo taladré todo con un barreno. Comenzando por este pie, fui haciendo y pulimentando la cama hasta terminarla; la adorné con oro, plata y marfil; y extendí en su parte interior unas vistosas correas de piel de buey, teñidas de púrpura. Tal es la señal que te doy...” (2001: vv.195-200).

Igualmente Biglieri (2005:141-142) señala: “...Pero en esta progresión reino-ciudad-casa-cámara falta mencionar aún el ámbito más íntimo de todos estos círculos concéntricos, el lecho conyugal: Jasón abandona el que comparte con Hipsípila y de él echa a Medea a favor de una nueva esposa...Para Medea, pues, en virtud del abandono en que la deja su marido, el lecho y la casa se asocian indisolublemente con la idea de exclusión...”

atisbo de una complejización en la que la función materna se delinea opresiva y omnifagocitadora y, frente a la cual, el hijo parece estar cautivo y falto de voluntad: “...Pero ya que te pasás la vida prendido al bandoneón, podrías hacerme un tango que fuera tuyo. Tuyo para mí... Vos y yo nos bastamos...” (p.3).

Esta relación podría encuadrarse a partir de la declarada ausencia paterna, ausencia que deviene presencia en la iteración del recuerdo, ya que el hijo repite el nombre del padre en su enunciación para confusión de la mujer, en los momentos en los que su realidad se fracciona e incurre en una alucinación intermitente. Quizá por ello la titulación de esta tragedia, en la que el protagonismo se sostiene en la apoyatura del hombre, del padre, del extranjero, y no de la mujer.

Sin embargo esta Medea conserva de la tragedia clásica, en particular de la latina, los rasgos de una mujer imperativa, acostumbrada a ordenar y a ser obedecida, que entre otros, se evidencia en un primer momento en el tratamiento diferencial de usted, entre madre e hijo, usual para la época, aunque luego, en el transcurso de la acción, se irá diluyendo hasta concordar el voseo.

Ahora bien es el bandoneón,¹⁰³ un instrumento vertebrador en la obra ya que, por un lado delimita y ensambla los espacios constitutivos en la conformación de un tríptico: procedente de Europa del Centro, llegó junto a los inmigrantes a los suburbios del río de la Plata en los que se incorporó frente al ámbito de la pampa, lejano al contacto con el mundo urbano, es decir: Europa Central-río de la Plata-la pampa. Por otro, podría determinar el simbolismo en la posesión de un preciado vellocino en una versión muy diferente a la mítica. Posesión casualmente heredada con la que el hijo, a un tiempo evoca y trae al presente la figura paterna, magníficamente idealizada por esa misma ausencia. Son los acordes disonantes de ese bandoneón, los que llevarán al hijo al intento fallido de recuperar los rastros del padre.

La imbricación de los espacios en la obra

¹⁰³ Las alusiones a este instrumento están dadas por el propio autor en la obra (2000:3), en la voz del hijo: “...El bandoneón lo inventaron los alemanes a mediados del siglo pasado, hace más o menos cien años...”

En un primer momento, si tenemos en cuenta la espacialidad en la que aparecen madre e hijo, éstos se hallan inmersos en el ámbito urbano fronterizo, el del arrabal, pero a su vez las reminiscencias del pasado nos retrotraen al ámbito rural, el de la estancia, en donde se produjo el encuentro entre Jasón y Medea. Nos dice Medea:

Medea:-Donde yo nací teníamos un mar de tierra, parejita y húmeda, para perderse la vista.

Jasón:- Donde yo nací no. Tenemos un río, y un puerto repleto de gentes que todos los días llegan para hacernos la Patria.(p.18)¹⁰⁴

El paradigma: ciudad-campo, civilización y barbarie, de esta manera queda definido. Pero si ahondamos un poco más, ya desde ese mismo racconto, el autor esboza otra dimensión espacial: la de otra tierra extranjera, la Alemania de Jasón Strahl.¹⁰⁵ En la voz de Medea onírica: "...Cuando llegan los hombres del norte, cuando vienen los hombres del mar..." (p.26).

Entonces y, a modo de espacio-macro, los personajes parecen escindirse por sus cualidades identitarias entre: la tierra Argentina de Medea, en la que es una semi-extranjera ya que pertenece al campo y no a la ciudad y, la europea de Jasón, un verdadero extranjero. Tal situación nos trae, en inversión de espejo, los ecos de la tragedia de Eurípides en la que Medea era una extranjera colquidense, y Jasón, si bien era un griego, al estar en unión con la bárbara, padecía su misma condición.

El tópico de extranjería que le es propio a la mujer desde las tragedias clásicas y en las reescrituras de Occidente, en esta obra, ha declinado hacia el hombre, no ya un argonauta, sino en la sinécdoque de uno de tantos inmigrantes embarcado con destino a América.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Esta enunciación podría concatenarse intertextualmente con el poema "Fundación mítica de Buenos Aires" de Jorge Luis Borges en sus dos primeros versos: "¿Y fue por ese río de sueñera y de barro/que las proas vinieron a fundarme la patria?..."(1974:84)

¹⁰⁵ En diálogo con el autor, nos ha referido que ha tomado de la lengua alemana el apellido de Jasón, "Strahl" equivalente a "rayo", esto es, el principio masculino-activo que fecunda la tierra pasiva que adquiere significación en la protagonista, pues se trata de oponer la tierra a la luz, lo receptivo uterino a lo fálico.

¹⁰⁶ Durante el siglo XIX dos son las etapas en las grandes migraciones. Entre 1820 y 1870 los principales países "expulsores" fueron Gran Bretaña y Alemania, y el principal estado receptor, los Estados Unidos, seguido, a gran distancia por Canadá, Australia y Nueva Zelanda. Por otra parte entre 1870 y 1913 se sumaron como estados "expulsores" Rusia, Italia y España, y se incorporaron a los países receptores la Argentina y el sur de Brasil. La masa inmigratoria

Mientras tanto Medea pertenece al campo y, la ciudad que habita, en el presente de la tragedia, le es extraña. Por ello quizá, la reclusión voluntaria que es manifiesta no sólo por el encierro en el interior de una cocina, sino también por la semipenumbra permanente en la que desea estar sumida. Es decir, al igual que el personaje de Bárbara en la obra de Cureses ya analizada, comparativamente, es una extranjera en su propia tierra. Mejor aún, es una apátrida, una mestiza que no conoció a su madre, y el maltrato es todo lo que recuerda del padre:

Jasón:-¿Nunca tuvo el impulso de volver a ver a su padre?

Medea:-Era un viejo del diablo. A mí no me quería. No me dejaba que lo llamara tata cuando había gente. Le hice un favor escapándome.

Jasón:-Con toda seguridad su padre debió ser un antiguo fortinero de la línea de frontera. Después de la conquista del desierto, muchos de esos milicos recibieron grandes parcelas de la tierra ganada a los indios. Así fueron formándose muchas estancias.

Medea:-Yo nací en ese campo y no me moví de ahí hasta que tu padre me sacó.

Jasón:-Su madre debió de ser india.

Medea:-No la conocí.

Jasón:-Tiene rasgos bastante aindiados, usted. Su padre debió de entretenerse con algunas indias, mientras levantaba la estancia.

Medea:-Había varias como yo, pero algunas se fueron yendo, y otras murieron. Las tres o cuatro que quedamos dormíamos juntas, no podíamos llamarlo tata delante de la gente, y entre nosotras nos odiábamos. Después, poco antes de escaparme, un verano llegó su mujer de Buenos Aires, con dos o tres hijas ya grandes. El tata me prohibió acercármeles. Eran más blancas que leche cuajada, y andaban siempre como en puntitas de pie. Entonces le dije a tu padre: “Cuando me lleves a Buenos Aires me vas a comprar una cama grande y pesada, igualita a la del libro. Tiene que tener techo y cortinas, y bordados, también. (p.8)

En la reproducción de este diálogo evidenciamos varios elementos de análisis. En primer lugar la génesis de Medea, mestiza e hija ilegítima,¹⁰⁷ como tantas otras que corrieron su misma suerte, que desconoce su origen materno en tanto que el padre, de seguro un capataz de estancia, podría relacionarse intertextualmente con la milicada del

alcanzó de manera notable nuestro país, aunque la gran oleada llegó a la Argentina recién luego de 1880. Nicolás Avellaneda (1874-1880) y Julio Argentino Roca (1880-1886, 1898-1904) fueron los presidentes que dieron gran impulso a la inmigración. De esta manera se ha forjado la Patria que en la definición de González (2000:3): “...Esto es la Patria: un pedazo de Europa aquerenciado en la Pampa...”

¹⁰⁷ Biglieri (2005:88) alude a la triple condición de Medea: Liminalidad, marginalidad e inferioridad.

Fortín que nos remite a *La frontera* : “...Comenzaron los malones y las cargas de la melicada...comenzaron las matanzas...y los recelos...las hembras a no ser de naides porque jugaron de tuitos...los unos y los otros las robaban...”(p.18), o bien más adelante: “...Los demás roban indias de las tolderías, es su quehacer o se acoyaran con las hembras de la posta...qu’esas pa tuito sirven...” (p.26).

En segundo lugar, la ausencia materna es una constante que elabora el autor clásico griego y, a partir de él, las *Medeas* de Occidente, dentro del corpus seleccionado, a excepción de Wolf.¹⁰⁸

Por otra parte, esta mujer está muy lejos de erigirse en la princesa de Cólquide eurípídea o en la hija del Cacique Coliqueo de Cureses. Su stirpe genealógica es producto de un ilícito, el que cíclicamente se inscribe en su propia historia y, a su vez, su situación es rayana a la inferioridad que trae aparejada su condición de servilismo. Por esta misma condición se vertebran dos ejes: el primero, el autóctono, el que evidencia el comportamiento emotivo de Medea entre los de su entorno, el resto de las hijas; y el segundo, el marginal, el que evidencia frente al otro social, frente a la esposa e hijas legítimas del fortinero a las que no se puede acercar. Recordemos que en *La frontera*, Bárbara, muy contrariamente a la situación de esta Medea, adopta como propios a los hijos del Coronel: Botijo y Huinca-Aurora. La marginalidad de la protagonista de González se aviene tanto por la condición de legitimidad o no, en su concepción de hija, como por el ya definido paradigma de civilización y barbarie. Igualmente podríamos subsumir la marginalidad en un doble espectro: desde el interior y en movimiento centrífugo hacia el exterior. Es decir, le es prohibitiva la enunciación de “tata” frente a los de su mismo ámbito rural, esos otros desconocidos y, mayormente aún, frente a las mujeres procedentes del ámbito urbano.

Como consecuencia de la marginalización interior-exterior que padece esta Medea, surge la resolución del indicio, la referencialidad que semiotiza el objeto,

¹⁰⁸ Wolf (1996:16 y 55)) La alusión a la madre la realiza la heroína a partir del monólogo del primer apartado: “... Una vez, madre, en otra época, rodeé tu cabeza como despedida con ambas manos, su forma dejó su huella en mis palmas, también las manos tienen memoria...”, o bien en la voz de Jasón: “...Por cierto, una mujer bastante tosca. Qué graciosa era Idía, la madre de Medea, con la que la comparo. Muy delgada, se sentaba junto al rey, pero no como su sombra. Delgada y firme. Y por lo demás, muy respetada...”.

A este respecto Moreau (1994: 96 y 191) afirma: “...De plus, Hécate épouse son oncle Aïétès. Du couple naissent deux filles, Circé (auparavant soeur d’Aïétès), Médée et un fils, Aegialée. Le remplacement d’Eidyia, l’Océanide aux belles joues, par la sombre Hécate, déesse des sorcières, comme mère de Médée, montre l’importante croissante de la magie Dans le mythe de Médée: dans la nouvelle généalogie celle-ci est entourée d’une tante sorcière, Pasiphaé, d’un cousin sorcière, Hécate, qui devient sa mère, et d’une soeur sorcière, circé...”.

convirtiéndose en un signo cargado de significado, y que deviene, como ya lo hemos explicado anteriormente, en la obtención de un lecho matrimonial ostentosamente decorado, único objeto de valía que conserva de aquel hombre, Jasón, entre el plural deterioro. Entonces creemos que esta mujer, en todo inferior, frente a las otras mujeres y frente al hombre, con la posesión de dicho objeto, alcanzaría la presunción del refinamiento cultural que le ha sido vedado. Quizá también por ello el hijo, en el presente de la obra, se transformará en otro objeto de posesión, posesión extrema, tan agobiante como castradora que lleva a sentenciar a Medea: "...En esta cama naciste. En esta cama vas a cerrarme los ojos..." (p.8).

Entonces, de acuerdo con el derrotero expuesto, Medea y Jasón, en el presente y desde el pasado, aúnan todos los espacios, a partir del hijo, en el enclave espacial del arrabal, apertura y cierre de la obra, zona de transición entre la ciudad y la no-ciudad y, en la sinécdoque del instrumento, que lúdicamente ha llegado a las manos de Jasón Strahl, el padre.

Ahora bien, vertebraremos esta obra tan compleja como polisémica en distintos ejes para un análisis profundo y, daremos comienzo con el que la dimensiona en su totalidad:

Medea maternal. La subversión del vínculo

En un cifrado *in crescendo* desde los inicios, llega a trasuntar toda la obra la complejización, con ciertos ribetes edípicos, en la relación madre-hijo. Este tópico: Medea maternal, permanecerá abierto de modo intermitente, en la totalidad de la trama y, a partir de él, serán eslabonados los tópicos subsiguientes en los que finalmente este tópico confluye.

La oclusión y el encierro a los que voluntariamente se ha sometido Medea, siempre entre los trastos de su cocina, ha significado en el hijo, la atmósfera opresiva que bien podría emular, en alguna medida, el pasado de la mujer en la espacialidad del campo, al tiempo y, como consecuencia de esa opresión sobre la persona del hijo, sobreviene el entramado fallido de su ilusión: salir de viaje a fin de localizar al padre:

Jasón:- No crea. Algún día voy a viajar.

Medea:-Para escaparte de mí...

Jasón:-No diga eso...

Medea (Se queja y manipula):-Para dejarme a un lado. Igualito a tu padre.

[...]

Y una cría hombres para eso, para que un día se levanten calientes y se manden mudar...”. (p. 3-4)

El viaje que en un primer momento se consolidaría, en verdad, como una vía de escape, en un segundo momento podría significar el encuentro con el padre y con sus antepasados. La rotunda negativa de esta mujer condice con la situación de abandono en la que se imagina estar sumida. Abandono que en general, han resignificado las *Medeas* de Occidente y, en particular, *La frontera* de Cureses,¹⁰⁹ en el momento en que Bárbara no quiere que sus hijos lleguen a ser lo que representa su padre, el Capitán Jasón Ahumada y, cuya consecuencia ulterior es el filicidio: “...y se olvidarán de mí...se acostarán con hembras blancas... y tendrán hijos cristianos... ¡y se olvidarán de mí!...”(p.70).

Es desde esa situación de abandono real, que concretizó Jasón, el padre; como figurado, posible y finalmente frustrado, de Jasón, el hijo, que se avizora otra dimensión en el discurso, la de otra marginalización, en la concepción de la belleza. Desde este tópico advertimos la contrastación en los agraciados rasgos sajones del hombre y la aindiada rusticidad de la mujer. Con respecto al canon de armonía detentado en el varón,¹¹⁰ no sólo lo volveremos a encontrar en la obra de Gaudé,¹¹¹ cap III del presente trabajo, sino también aparece descripto en la obra pictórica de Moreau.¹¹² Respecto de la mujer y sus rasgos autóctonos, agiornados a la realidad de la pampa, significan toda una novedad autoral. En el racconto de la mujer:

Era rubio como un sol fuerte, y de una piel suave que daba impresión tocársela

[Ella es cautivada por esa imagen que la hiere y que la define en la metáfora: “... Un filo de espada en pleno pecho...”. (p. 4-5)]

¹⁰⁹ Cureses (*Op cit*)

¹¹⁰ Respecto de la belleza de Jasón, afirma Biglieri (2005: 196-197) “... Mientras que en las mujeres el cuerpo se vincula estrechamente con el mundo afectivo y con la reproducción de la vida, en el griego se resaltarán su apostura y en efecto que ésta causa en Medea y en Hipsípila...No es la primera vez que Jasón impresiona por su belleza y juventud y por la elegancia, el vigor y la resolución que irradian su figura, sus movimientos y su indumentaria. Todo esto lo había celebrado ya Píndaro en su pítica...”.

¹¹¹ Gaudé (2003)

¹¹² Moreau (1865) “*Jasón y Medea*”, óleo sobre lienzo ubicado en París, Museo de Orsay.

Esta descripción, en la imagen de la piel, se concatena con la imagen de la esposa e hijas del padre de Medea, anteriormente expuesta.

Ahora pues, esta marginalidad exterior nos trae el eco de otra resonancia, la marginalidad intelectual. Nuevamente aquella dupla: marido y mujer se ha escindido entre la profesionalización de Jasón, ingeniero, llegado a América para la “colonización del los campos del Sur”, tierras de frontera ganadas al indígena, frente a la marginalidad intelectual femenina.

Como si se tratara de otra voz, la de Medea desde el racconto: “...Tu padre también leía. Siempre leía. Y a veces me contaba esas historias de princesas y de héroes que matan dragones...”. (p.7)¹¹³

Es en esta enunciación que evidenciamos por un lado, la ineludible condición genética, la del hijo en el que se repiten los rasgos paternos, como si se tratara del mismo hombre y, por otra parte, la decidida intertextualización del autor en la que la historia enmarcada repite muy fugazmente la etapa inicial del mito clásico de Jasón y de Medea.

Ahora bien, en el transcurso de esta evocación, visualizamos otro tópico, entrelazado con éste de la marginalización; el de la conquista.

El tópico de la conquista- La animalización del hombre

Es a partir del objeto libro que se produce el acercamiento entre hombre blanco europeo y mujer mestiza en que la cosificación a escala de objeto se inclina sobre esta mujer. Desde la rememoración de Medea:

Con un libro me engatusó tu padre. Yo nunca había visto uno, a no ser el que tenía mi tata con las cuentas...Una tarde tu padre se me apareció con un libraco de tapas rojas y doradas, en el bajío. Yo estaba juntando yuyos. Se me sentó al lado y me abrió el libro en las narices. “Mirá, mirá qué lindo...” El sabía muy bien que yo podía sacarlo del brete. ¡El zorro!, mucha ingeniería gringa, pero en tres años que llevaba en el campo no había hecho crecer ni una espiga.

A ver, mostráme, enseñáme esos yuyitos [...] Salí corriendo, pero me siguió como un loco. “Mirá, mirá qué lindo...Vení...” Al final

¹¹³ Respecto de Jasón como matador de dragones cfr. Biglieri (*Op cit*: 208).

me alcanzó en el arroyo, y me tumbó de un manotazo...Yo le di mis yuyos, y le mostré cómo había que mezclarlos con bosta para abonar. Al año siguiente los campos cosecharon trigo, y yo ya sabía leer libros. Un día mi tata me descubrió leyendo y me rebenqueó. Tu padre miraba, pero no quiso defenderme. Poco después nos escapamos y vinimos a Buenos Aires. Al tiempito nomás naciste vos (p. 7-8).

El lenguaje que emplea a lo largo de la obra Javier González, medurado y exquisito, nos permite ahondar la temática de la conquista en la función semántica del término: “engatusamiento”. Esta expresión, usanza de la época en la que se halla inserta esta tragedia (1950), (de engatar, ganar la voluntad de uno con halagos para conseguir de él, alguna cosa) está ligada al merodeo animal que se aviene con la postura del hombre frente al objeto de conquista: Medea. Desde esa postura este hombre es catalogado nuevamente en la denigración del zorro,¹¹⁴ otra perspectiva que se aúna a la visión anterior pues se identifica con la perfidia y con la malicia, componentes de la inteligencia artera. Pugnó el acercamiento con la finalidad del beneficio, la imperiosa necesidad del trueque en las que se fusionaron dos tipos de sabiduría: la profesional y la popular, ya que la primera, urbana-europea, necesitó de la rural-popular para consolidarse. La descripción de la unión es salvaje y brutal: “...tumbó de un manotazo...” en cuyas aristas se corrobora el *in crescendo* de la animalización del hombre. Ahora bien, si tenemos en cuenta esta temática animal, igualmente podemos encontrarla cifrada en otro hombre, el padre de Medea, no sólo por el trato conferido a las hijas frente al otro social, sino también por el maltrato que, a modo de constante, se concatena con el castigo infligido por causa de otro objeto: el libro. Castigo que quizá se ejecutó por la presumible distracción de las actividades manuales impartidas a las mujeres de la casa, en la apreciación espacial que el *oĩkos* le confiere al ámbito genérico femenino.

La desheroización de Jasón que opera desde el entramado mítico y desde allí a las reescrituras de Occidente, se intensifica en esta obra, desde la apreciación materna, no sólo por la constatación de la violencia en la conquista, sino también por la deconstrucción del objeto bandoneón. Es a partir de este objeto semiotizado que opera la sinécdoque de tango desde la perspectiva materna, en la tríada descalificatoria:

¹¹⁴ Chevalier y Gheerbrand (1986:1090) Respecto de la alusión al zorro: “...se lo toma por lo general como símbolo de la astucia, pero de una astucia dañina casi siempre...”.

hombre-bandoneón-tango: "...Esa pavada prepotente la tocaba tu padre, mirá si es vieja...Es una compadrada. Música fanfarrona...". (p.12)

El tópico del abandono

En esta obra el abandono efectivizado por el hombre se consolida en dos ejes, dos perspectivas dicotómicas, por un lado la de la mujer y por el otro, la del hijo.

En el primero de los ejes, esta mujer siente el abandono del hombre como consecuencia del desmembramiento del paradigma: civilización y barbarie, recluida ella en este último, se halla sumida en su condición liminal. Por ello desde el resabio del pasado, esta mujer nos dice:

Y que un buen día, harto de campo y de su mujer de campo, se acordó de golpe de su sangre gringa y se me escabulló con otra, de vuelta para Alemania o para donde sea. (p.4)

En el diálogo intertextual con Occidente, nuevamente es la mujer la que queda expósita como consecuencia de la traición. González retoma la condición femenina de abandonada del mundo, por el trato paterno primero, por el esposo después, pero no la estigmatiza como mujer *aporética*, sin salida, sin lugar a dónde ir, sino que por el contrario, la circunscribe en el arrabal, en una reclusión voluntaria, el lugar en el que se abisma el presente de este personaje.

Amalgamado al tópico del abandono, el autor argentino, apenas esboza una contextualización de la época, la descalificación inmigratoria frente al ser nacional.¹¹⁵ En la voz de Medea: "... Es como una maldición, la sangre gringa. A vos te tira, la llevás adentro..." (p.4) y en: "...Me saliste gringo vos...". (p.9)

Al mismo tiempo la visión denigratoria del gringo hace palpable otra realidad brutal: la *aporía* de los inmigrantes, llegan para no volver, a pesar de prometer y prometerse el regreso, en la enunciación de Medea: "...Y es mentira que vuelven, Jasón, pura mentira. Aunque se estrellen, aunque revienten de ganas, aunque fracasen. Porque siempre fracasan. No vuelven...". (p.18)

¹¹⁵ La referencia al "gringo" en alusión descalificatoria a todo ser extranjero, ya está presente, en la literatura argentina entre otras, en la obra *Martín Fierro* de José Hernández y posteriormente en *En la sangre* de Eugenio Cambaceres.

Sin embargo, la mujer se equivoca, pues alejado del común denominador, el hombre, su hombre regresará a su patria, sin demasiadas antelaciones ni preámbulos. La memoria de pertenencia étnica, subyuga a Jasón, el padre, en el recuerdo de su mundo que patentiza y quiebra su presente con una nueva aparición:

¿a que no sabés a quién encontré en la estación?” Me repitió la pregunta dos o tres veces, y no me dejaba levantar. “Creusa, Creusa” (*Imita al alemán, exagerando bien el sonido vibrante de la erre*) Entonces corrió al bandoneón y tocó ese mismo tango farolero que tocaste vos, o algún otro por el estilo, y se reía como un condenado...La primera noviecita de la juventud se había cruzado el mar (p.12).

Ahora aparece la risa, consecuencia de la algarabía de aquel encuentro, novedad autoral que no duda en rescatarla del pasado y que se fusiona con el eco de esa risa que desde el recuerdo conlleva al menosprecio, en tiempo presente.

Otra vez el lenguaje, preciso en la certificación de ese abandono, pues el fraseo verbal: “se mandó mudar” en la voz de la mujer adquiere la significación de querer desligarse de todo, como si nunca hubiera existido: “...Después se vistió, juntó unos pocos trapos y se mandó mudar. El no fue nunca de acá...”. (p.13)

Entonces ahora y desde el abandono, la mujer delimita los ejes del paradigma, mencionado con anterioridad, a partir de la disquisición de los unos y los otros, los de acá y los de allá, enunciación esta última que inevitablemente nos retrotrae a *La frontera* ya analizada.¹¹⁶

Este abandono también aparece desde un segundo eje, el del hijo cuya visión, lejos del resentimiento materno, lo lleva a condolerse de ese extranjero, extranjero de esta tierra, como extranjero de su mujer y de su hijo. En la enunciación de Jasón, el hijo:

Ese pobre hombre se despertó un día y se dio cuenta de que estaba en un sitio equivocado. Miró a su alrededor y todo lo que vio era ajeno. Y yo daría lo que fuera por tener a ese hombre adelante y darle un abrazo, y decirle hasta qué punto lo comprendo...No tenía nada. No éramos de él. Y él no era de aquí. (p.13)

Frente a esta postura Medea no solo advierte la escisión que la separa del hijo a partir de la cual, la imagen de Jasón “desheroizado” es “reheroizado” por este hijo, sino que la lleva a ahondar en su autodefinición: “... Ahora resulta que tu padre es el héroe,

¹¹⁶ Capítulo I del presente trabajo.

y yo el monstruo...” (p.24) y poco después prosigue: “... No soporto que ese extranjero venga a sacarte de mi lado...”.(p.25)

El abandono del hombre la ha metamorfoseado, ahora es una mujer que nada espera, habitante de un cautiverio por ella simulado, en una “cueva” sin luz, cautiva del recuerdo del pasado, al que se aferra tiránicamente y al que no pretende olvidar, y cautivadora del hijo, único resabio de aquella unión. Como corolario de esta afrenta podemos involucrar los rasgos del olvido. El transcurrir monótono de los días parece llevar el peso de esa opresión. Entonces nos retrotrae desde ese pasado, que irrumpe y la fracciona, al presente de la obra:

No me ha dejado ni el barro en el cuerpo...Seco, reseco...Costras resacas, como muda de víbora. Así he quedado. Ni un poco de mugre húmeda par poder respirar. (p.6)

[No es casual que esta misma imagen adquiriera repitencia durante el sueño de la mujer: El hombre me dejó un collar de sangre para sacarme el aire. Para dejarme seca.(p.10)]

La aparición-desaparición del hombre ha significado en la realidad controversial de esta mujer, un estigma imborrable, sin retorno, y después de ello, su condición genérica femenina se debilita en un momento inicial, se quiebra en su integridad, subvirtiendo los límites de realidad y de ficción, para finalmente compararse con la naturaleza animal en su deformidad. Esta repitencia la volvemos a encontrar en el plano onírico, en el que se transfiere desde el ámbito ficcional del sueño y al ámbito de la realidad, la perversa relación madre-hijo, ahora desde una mujer férrea, en la que la asfixia, la manipulación, la castración, son sólo algunos de los términos que podrían definirla.

Es en la ficcionalización onírica de la realidad que Medea se metamorfosea en Gorgona, leona o serpiente y que interactúa lúdicamente, en breve esticomitía,¹¹⁷ tanto en la lectura que realiza el hijo en voz alta para el espectador-lector, como en las conversaciones telefónicas que éste, a hurtadillas, mantiene con otro personaje, Cristina.

¹¹⁷ Ubersfeld (*Op cit.* 49):“...La *esticomitía* es la forma de intercambio verso a verso o, a veces, hemistiquio a hemistiquio, supone una situación extremadamente tensa en lo trágico o en lo cómico. En los diálogos en prosa encontramos también esos intercambios extremadamente rápidos...”

Jasón aporético: un punto de inflexión a partir del mito

Como consecuencia del abandono paterno surge la opresión patológica de la madre por ese hijo: "...Querés dejarme, abandonarme otra vez... Vos no vas a moverte de aquí..." (p.14). Desde esta opresión, el hijo le pide permiso para enamorarse, para emprender el viaje junto con el bandoneón, vínculo que aúna los dos mundos: el de acá y el de allá y, a un mismo tiempo, la ilusión irrisoria de traer de regreso al padre.

Desde un estatismo espacial en la escenificación de la interioridad, planteada en el inicio de la obra, evidenciamos, a partir del Acto II, un movimiento que se consolidará en el engranaje del punto de fusión entre interior-exterior, presente en el personaje del hijo. Sin embargo, sus salidas breves al café con los amigos de siempre, o bien la otra forma de conexión con el exterior en la voz de Cristina, a partir del teléfono, serán clausuradas por Medea: "... Sí soy tu enemiga. Si no hacés lo que yo quiero, si no me gusta lo que hacés o lo que querés, somos dos enemigos..." (p.19)

Por consecuencia del abandono del hombre, de Jasón de Alemania, en el protagonismo titular de la tragedia, la mujer empezará a tejer la red en la que caerá Jasón, el hijo, como otras de sus tantas presas. Medea onírica: "...Hijo y padre, que me dejan seca..." (p.27)

A pesar y, como consecuencia, de esa atmósfera omnifagocitante creada por la madre, el hijo se atreve a pulsar súbitamente un quiebre, al enrostrarle: "...Quiero avisarte una cosa: la semana que viene me caso..." (p.27) Este imperativo emitido sin dubitación, nos adentrará en el clímax de la tragedia que no sólo derivará en la imposición de funestas consecuencias para el hijo, sino también y paralelamente, le certificarán el camino sin retorno, el derrotero aporético.

La madre se ha erigido en un peso difícil, por ello nos dice Jasón: "...Su ausencia no me pesa (el padre) como me pesás vos, mamá, siempre a mi lado, atrás, encima, recordándome cosas...Reprochándome cosas!..."(p.24)

Es desde esa misma *aporía* que el hijo sostiene sobre sí, una red de filiación materna, la de la frustración, comparativamente similar a la protagonista femenina de Eurípides, en una inversión de espejo. Entonces ahora desde la impartida oclusión materna hacia la intencionada diáspora del hijo, empieza a fusionarse la dupla: amor-odio. En la voz de Jasón: "...Pudiste impedirme que estudiara una carrera...pero éstos (los libros)...te revientan, porque te gritan hasta qué punto vos y yo tenemos poco y nada que ver..." (p.25)

Como este hijo, la hiere repitiendo la sentencia del padre, mayormente en los rasgos del intelecto, se hace del todo necesario urdir la trama en la que cazador-cazado, constituyen los vértices de un mismo laberinto. Ahora, por decisión materna, deben compartir la clausura en el exilio y en el resentimiento, que aprisiona a la madre, y que significa la nostalgia de la *ἀπορία* en el hijo.

El proceso de la animalización de Medea

El *ἀγών* dialéctico que sostienen en permanencia estos dos únicos personajes, intermitentemente se ve interrumpido por el sueño de la madre. Es ésta desde el plano onírico que presenta palmaria su marginalidad en el desprecio que sufre por el otro social, la afrenta, puesta de manifiesto en la risa de los otros, de su denigración a escala de objeto: “... Se reía de mis patas descalzas y sucias, y de mis crines revueltas...La misma tierra era yo, fea y abierta...” (p.5)

De acuerdo con Henri Bergson la risa debe tener una significación social, es un gesto social. Hecha para humillar, ha de producir una impresión penosa en la persona sobre la que actúa.

En otra *esticomitía*, la lectura de *Metamorfosis* de Ovidio por el hijo, hace alusión a la monstruosidad que bien se vuelve a constatar en la figura materna: (Jasón lee) “...Yo penetré en la ciudad y llegué hasta el palacio de las Gorgonas, adornado con las figuras de las fieras y de los hombres a los que la vista de Medusa había petrificado...”.

Y a un mismo tiempo en paralelo el sueño de Medea:

Pero alguien sostiene un espejo justo encima de mi cara...Dos ojos claros me miran en ese espejo. Yo abro los míos y busco al intruso para fulminarlo...La espuma de la rabia se me cuela por los colmillos, y me corre por las escamas de barro verdoso hasta empaparme el cuello...Sigo buscando al hombre que me va a matar. (p.10)

Esta imagen nos retrotrae intertextualmente a *Médée Kali* de Gaudé analizada en el cap III del presente trabajo, en el que la realidad de esta mujer cierra la obra: “...Il n’y aura que toi et moi, / Face à face, / Et tu me décapiteras...” (No habrá más que vos y yo, cara a cara y tú me decapitarás).

Ya en el Acto II desde el mismo sueño enmarañado: “...Oigo el galope del caballo blanco, que se me viene encima como si volara...” (p.15) en mítica alusión al caballo alado Pegaso en el momento en que Belerofonte derrota a la Quimera.

La visión de Medea de Javier González tiene otro punto de encuentro con *Médée Kali* en este símbolo mítico del caballo, el de Pegaso, recientemente aludido. Desde esa imagen del caballo aparece otro símbolo, el del fuego, que ha sido tratado en *La frontera* como lo será en *Médée Kali*, pero en esta tragedia argentina aparece desde el sueño: “... Flechas de fuego. ¿A mí con fuego!... Si hay más fuego en mi boca que rayos del sol...” (p.15)

Sin embargo y, a pesar de ser abandonada, la mujer no ha hecho nada para retener al hombre: “... Tampoco le impedí irse. Pude saltar de la cama y destrozarlo a mordiscos...” (p.13) En esta aseveración podemos apreciar dialógicamente la remitencia al mito de Laocoonte atacado por la serpiente marina, recordando para ello que Jasón, el padre, volvió al mismo mar que lo trajo.¹¹⁸ Igualmente, la intertextualidad de una mujer que hipotéticamente despedaza al hombre a mordiscos, reaparece en *Medea* de Eurípides, en el verso 818.

Este tópico animal igualmente lo rastreamos en Gaudé en el *sparagmós* ritual y, en Cureses, con las ansias de Bárbara sobre Huinca-Aurora que no cruzan la realidad.

Sin embargo, a partir del Acto II, *ex matre* (desde la madre) la imagen animal de Medea, su rapacidad de Gorgona, aparece adosada también a la leona, desde el plano onírico, que nos remite a *Larga noche de Medea*:¹¹⁹ “...Pelambre de leona, tengo, y he echado una cola larga y fría igualito que las serpientes...” (p.15)

La degradación animal de la mujer, siempre desde el plano onírico, ahora adquiere concreción en la espacialidad del sur, adosado al vértice bárbaro del paradigma trazado desde los inicios de este trabajo. Nos dice Medea:

Uno a uno se me acercaron, seguros de sí, llenos de ánimo.
Creyeron encontrar una vieja salvaje, un monstruo bruto
arrinconado en el bajío del sur...uno a uno los derrumbé. No con
mis garras de leona, no con mis alerones de ave de rapiña. Con mi
cabeza humana los derroté. Uno a uno oyeron mis preguntas y no
supieron contestar. Uno a uno los devoré...Y Dios mismo me

¹¹⁸ Diálogo con el autor.

¹¹⁹ Corrado (*Op cit*: 12).

puso aquí para castigar a la ciudad orgullosa y a sus hijos infieles.(p.20)

Es entonces que la monstruosidad de la mujer ahora tiene la apariencia de una Esfinge, matadora de hombres, de clara resonancia edípica. Su función en el sueño es la del castigo, como castiga *Medea* de Eurípides y como castigará la *Medea* de Gaudé. Esa versión edípica es corroborada más adelante por la misma Medea cuando enuncia:¹²⁰ “...Hay dos hermanos, dos hermanos que nacen uno del otro. Son dos hermanos, y uno es padre del otro, y el padre es hijo del hijo...” (p.21)

Desde el ámbito de la monstruosidad, el autor parecería fusionar dos estamentos, por un lado, la mujer-esfinge, sibila inclaudicante en la que se entrelaza otro mito, el mito tebano, en que los supervivientes de los primogénitos no permanecen más que para transmitir el *μίασμα*, mancha en la que se mezclan para dar nacimiento a una historia de muertes, de derramamiento de sangre y deudas insaciables. Y por otra parte, la relación atávica que une a padre e hijo, confusos ante la mirada omnifagocitadora de esta mujer.

Es nuevamente desde el sueño que Medea manifiesta la carnadura de una serpiente: “...Soy como una serpiente de muchas cabezas...En cada una hay una boca y de cada boca sale un aliento podrido y apestoso...” (p.26) Esta descripción nos remitirá a la imagen de la pestilencia descrita a *posteriori* por Gaudé.

La subversión en el crimen. Otra faceta de la monstruosidad de Medea

Es en el acto III: *in matrem* que la dialéctica madre-hijo se pliega sobre las mujeres que se han relacionado anteriormente con Jasón, entre las que hallamos a Aurora, tal la nominación coincidente con el personaje transpuesto de Creusa en *La frontera* y, al tiempo, “la tercera”, al decir ininteligible de la madre, pero en verdad la tercera víctima de sus crímenes.

Encadenada al conocimiento féerico de las otras *Medeas*, en esta tragedia, el autor enfatiza el saber popular de la heroína: “...Siempre fui medio bruja, yo...Nadie

¹²⁰En conversaciones con el autor manifiesta que: la referencia a los dos hermanos que se engendran uno al otro en la “noche” en que Medea aparece como la Esfinge, alude “al día y a la noche”, la respuesta a uno de los acertijos de la Esfinge en la leyenda tebana.

me enseñó nada. Hay cosas que se saben no sé de dónde. Sé hacer té de yuyos para dormir, y té de yuyos para despertar...” (p.23)

Este anonimato del conocimiento nos remite en paralelo a otro anonimato, el de la imagen de la danza cautivante en Médée de Gaudé: “...Personne ne m’a appris...” (p.13) (Nadie me ha enseñado) pero que parecería diferir de la *Medea* clásica euripídea, ya que a ésta le ha sobrevenido el artero conocimiento de las artes mágicas a partir de Circe.

Es ese conocimiento el que la lleva a emplear los yuyos nuevamente para sus fines criminales, ocultos bajo el enmascaramiento de las intermitencias de lucidez.

Entonces el autor ha develado otro espacio, el exterior, hasta ahora desconocido: el de la oficina, punto de encuentro e interacción entre Jasón y Cristina, su novia reciente.

Desde la monstruosidad que se hace carnadura en esta Medea, ahora resuena el eco de otro mito, el cretense del Minotauro.¹²¹ Es el sueño de “convulsiones píticas” que parece homologarse a la lectura en paralelo de Jasón. Dice Medea:

Me gusta correr por los pasillos interminables, y perseguir a los pobres infelices para destruirlos. Juego con ellos. No es odio. Es mi naturaleza y soy su destino (p.30) [...] Entonces les clavo los dientes, en los hombros, en los cuellos, en las caritas blancas y tristes...Mi veneno y su sangre se mezclan, y un rojo casi negro les tapa los ojos azules. (p.37)

La percepción de animalidad que hemos tenido de esta mujer, en simetrías con el mito de la Gorgona, traslaticiamamente la hallamos en este otro mito, en el que igualmente se personifica desde el ámbito masculino en un cazador, un devorador, al que el autor anexa la portación de la risa, tan sarcástica como cruel, antes de perpetrar el sacrificio de la víctima. Ya no se trata de la risa anterior que pesa sobre la mujer en marginalización ascendente.

¹²¹ Respecto del mito del Minotauro, intertextualmente lo hallamos en los jóvenes, hombres y mujeres, sometidos al castigo de reclusión en Wolf (*Op cit*: 220): “...Arinna dice que, al séptimo año de la muerte de los niños, los corintios eligieron siete muchachos y muchachas de familias nobles. Les afeitaron la cabeza. Los enviaron al templo de Hera, en donde debían permanecer un año en recuerdo de mis hijos muertos. Y así se hará desde ahora cada siete años...”

Sin embargo debemos pluralizar a las víctimas, ya que no se erigen únicamente en las antagónicas femeninas, sino que también se incorpora en esta calificación la masculinidad del hijo.

Por consecuencia este hijo deviene en la dualidad de víctima y objeto de conquista, en la enunciación de Medea:

No voy a darte a mi hijo, Jasón de Alemania [...] Te dejé tumbarme en el bajío, y después robarme mi tierra. Te dejé encerrarme en esta pieza con olor a puerto y con ruido de tangos compadritos...y te dejé olvidarme y traicionarme [...] Para mí sola lo parí, ¿sabés?, o si no para nadie. (p.31)

En esta cita evidenciamos, en un primer momento, la consustanciación del título de esta tragedia y luego, la intertextualidad con el personaje de Bárbara en *La frontera*.¹²²

De las monstruosidades anteriores González vuelve, desde las reescrituras de Occidente, sobre la monstruosidad más absoluta, la del filicidio, pero con la novedad autoral de un intento fallido. Fallido pues la mujer toma una colcha marrón,¹²³ simulación de un hijo pequeño, a modo de objeto. Dice Medea: "...quieto o lo mato. Lo mato, Jasón...Como a cosa mía que es...Primero lo voy a dormir, para que sufra menos...Es tan chiquito, tan poca cosa...La que dio puede quitar ¿sabés? ..." (p.31)¹²⁴

Desde la simulación lúdica para efectivizar el filicidio, que constata el hijo en una media verdad, en los designios que sobre su persona sostiene la madre, y a modo de epílogo, sobreviene el ritual carnavalizado en el repique de los bombos que avizoran la contextualización política en la que se inserta la obra.¹²⁵ Dice Jasón: "...Este país no aprende más...Todos los años para este día la misma ceremonia salvaje. Tam, tam, tam...como una tribu de bárbaros..." (p.33)

¹²² Cureses (*Op cit*: 12) Cfr. la enunciación de Bárbara frente a Huinca-Aurora en el Cap.I del presente trabajo.

¹²³ En conversaciones con el autor hay un cierto uso de los colores: el marrón de la colcha con que Medea intenta ahogar a su hijo quiere significar "esa tierra primaria" que representa la protagonista, y el amarillo de Jasón, el hijo, simboliza esa vocación "solar" y luminosa heredada de su padre, expresada también en la insistencia de "lo rubio".

Por otra parte, la ambivalencia entre el color marrón de la colcha usada por esta Medea, frente a la preferencia del hijo por la de color amarillo, nos retrotrae a otra *Medea*, la nominada Clara Zachanassian en Dürrenmatt (1960), en el color amarillo de los zapatos que utiliza, epítome del desprecio por el hombre que la abandonó y sobre el cual recaerá la venganza.

¹²⁴ Cureses (*Op cit*). Similarmente, aunque en el plano de la realidad, Bárbara perpetra el acto criminal mientras los pequeños duermen.

¹²⁵ Respecto de los bombos y su ruido ensordecedor, lo hemos hallado también en *La frontera*, (*Op cit*:11), en una situación similar de agobio en Bárbara, la protagonista: "...-¡Ah si adivinara de ande viene y quién la empuja!.. (se oyen los parches (tambores) sonar más fuerte.)¡Y esos parches, vieja...esos parches!..."

Ahora bien, Medea se presenta como una devoradora de mujeres que en ritual báquico, luego de aniquilarlas, celebra en una orgía netamente alimenticia.

La incertidumbre interrogativa del hijo sobre las causas de su muerte simulada, su no-muerte, lleva a la madre a develar la otra verdad, el encuentro entre oponentes: dos mujeres por un mismo hombre, como la india Bárbara y Huinca-Aurora en *La frontera*. Desde la reproducción de aquel último diálogo: madre-nuera, degrada el comportamiento de esta última, la otra, la enemiga. Dice Medea:

Dos veces te regalé la vida...quiero eso, sí. Atarte, exigirte. Si no, ¿para qué los hijos?... Perdonarte la vida fue lo más grande. Así me trajeras cien gringas, no podrías contra algo que ata más que la sangre misma (p. 34-35)¹²⁶

La certificación de la muerte del hijo, su propia muerte menoscabada en un acto fallido, nos lleva a la certificación de otra muerte, y con ella a la constatación de la situación *aporética* de Jasón, atrapado en la red materna, sin salida posible:

Jasón:-Voy a salir a buscarla (A Cristina) No puede ser que no me atienda.
Medea:-Si puede ser. ¿No te das cuenta que la maté?. (p.38)

Desde la risa sarcástica, esta mujer se sabe hechicera, punto vertebral de encuentro con las Medeas de Occidente, y refiere al atónito Jasón, el ritual de la muerte de Cristina, a la que fatalmente confunde con Creusa. Enuncia Medea:

Le preparé una torta gringa, una torta de un libro alemán ¿sabés?...Y hablamos de vos. La dejé hablar. Creo que te quería de veras. Pero no es ningún mérito. Se quiere como se tiene sueño o sed, y a ella le tocaste vos. Yo la escuchaba, nomás. Hasta que empezó a temblar, y a atragantársele las palabras, y a mirarme como pidiendo explicaciones, o perdón, o piedad...¡Nada!...¡Nada de lástima, Creusa!. (p.38)

La patética corroboración de esta muerte ante la criminalidad confesa, lleva a Jasón a proferir, en estupor extremo: "...Usted es un monstruo..." (p.38) definición que nos trae el eco de Jasón de Eurípides en la escena final, vv.1342-1343, frente a los

¹²⁶ Intertextualmente nos remite esta obra al tópico de la sangre, que ha sido analizado en *La frontera* y que será retomado por Gaudè.

cadáveres de los hijos, momento en que frente a sus ojos la mujer deja de serlo para devenir monstruo.

La incipiente patología materna adquiere ribetes contestatarios en los que deja clara evidencia de que la posición del hijo en esa relación de díada, forma parte de una posesión cosificadora a escala de objeto: "...A mí no se me roba al hombre...Ya somos como uno, nosotros...". (p.38)

Es en esa relación omnifagocitadora que la madre "devora" al hijo en su conciencia, para formar la dupla: madre-hijo, hilvanados en la relación: amor-odio. Esta relación aparece sostenida por otra acción criminal fallida, en la portación del objeto cuchillo para que este hijo "...se haga cargo de su odio..."

Entonces, a partir de ahora, bajo amenaza, esta mujer consolida la dupla en simulación matrimonial. Dadora de muerte, cíclicamente esta mujer vuelve a restaurar el orden, intermitentemente colapsado por la irrupción femenina en su pequeño cosmos. Nos dice Medea:

No había otra cosa en el mundo más que yo, Jasón. Ahora podemos odiarnos con más fuerza, ¡y yo puedo desangrarte, también!... (hace finta con el cuchillo). Pero no hay caso. Nos queremos. Somos lo único en el mundo. Vos sos mi carne, y yo soy la porquería que te manchas por dentro desde que te parió, y que te atrae. (p.39)¹²⁷

Ahora ella se erige en el *μίασμα* pestilente que se torna implacable y aprisiona al hijo hasta cercenarle la voluntad. Al igual que lo veremos en Gaudé, cree que es oximorónicamente atractiva en su pestilencia de muerte.

¹²⁷ Ryngaert (2004:25-26): "...Un buen texto de teatro tiene un formidable potencial de actuación. Ese potencial existe independientemente de la representación y antes de ella...Leer el texto teatral es una operación que se basta a sí misma, fuera de toda representación efectiva, dejando en claro que no se cumple independientemente de la construcción de una escena imaginaria y de la activación de procesos mentales como en cualquier otra práctica de lectura, pero ordenadas aquí en un movimiento que capta el texto "en camino" hacia la escena..."

Capítulo III

El palimpsesto de Medea desde el teatro francés contemporáneo: *Médée Kali* de Laurent Gaudé

“Elle va, elle vient”. (Gaudé)

Algunas notas sobre el autor y la obra

Laurent Gaudé es un escritor francés nacido el 6 de julio de 1972 en el 14^o arrondissement de París. Sus obras son: *Théâtre* (1999) *Combats de possédé*, Actes Sud; (2000) *Onysos le furieux*, Actes Sud; (2001) *Pluie de cendres*, Actes Sud; (2002) *Cendres sur les mains*, Actes Sud; (2002) *Le tigre bleu de l'Euphrate*, Actes Sud; (2003) *Salina*, Actes Sud; (2003) *Médée Kali*, Actes Sud; (2004) *Les Sacrifiées*, Actes Sud; (2008) *Sofia Douleur*, Actes Sud; (2009) *Sodome, ma douce*, Actes Sud; (2011) *Mille orphelins* suivi de *Les Enfants Fleuve*, Actes Sud; (2012) *Caillasses*, Actes Sud. Romans: (2001) *Cris*, Actes Sud; (2002) *La mort du roi Tsongor*, Actes Sud, Prix Goncourt des lycéens 2002 et Prix des Libraires 2003; (2004) *Le soleil des Scorta*, Actes Sud, Prix Goncourt 2004 et Prix Jean Giono 2004; (2006) *El dorado*, Actes Sud; (2008) *La porte des Enfers*, Actes Sud; (2010) *Ouragan*, Actes Sud. Nouvelles: (2006) *Sans négrier*, (2007) *Dans la Nuit Mozambique*, (2008) *Livre de nouvelles-récits: Voyage en terres inconnues*, Magnard; (2011) *Les Oliviers du Négus*, Actes Sud.

Médée Kali es la obra francesa que,¹²⁸ resemantiza dialógicamente a *Medea* de Eurípides en lo que va del siglo XXI. En ella Laurent Gaudé logra la particularidad notable de aunar, desde el título, el protagonismo de la mujer, universalmente conocida, con la extrañeza de Oriente, en la deificación de Kali. El autor francés fragua entonces

¹²⁸Gaudé (2003). Las citas textuales están extraídas de esta obra, por tanto sólo se aclarará el número de página. La traducción es nuestra.

el conocido mito desde otra perspectiva, y para ello tenemos en cuenta a Véronique Gèly cuando nos dice:

‘Mythos’ est dans tous les cas le scénario de l’histoire racontée, jouée ou citée tel que le poète à chaque fois l’invente. Mais il existe des ‘mythoi’ hérités, transmis par une mémoire collective, et des “mythoi” inventés, nouveaux.¹²⁹

Si tomamos como punto de referencia el marco del hinduismo, Kali es una de las diosas principales, considerada consorte y energía o “shakti” del dios masculino Shivá. La religión hinduista ve en ella a la Madre universal, que representa el aspecto destructor de la maldad y de los demonios. De acuerdo con la etimología, su nombre parece ser una versión femenina de la palabra sánscrita *kala* que significa oscuridad, como también mujer negra¹³⁰. De entre todas las facetas con las que se halla asociada, nos interesa sólo una de ellas: “Kamakshi”, ojos de lujuria, pues es éste, al igual que la nocturnidad, los aspectos en los que pondrá el acento Laurent Gaudé. La leyenda de los orígenes de Kali se encuentra en el *Matsia-purana*, que indica que ella se originó como diosa tribal de la montaña. A menudo llega a ser salvaje e irrefrenable, y sólo Shivá es capaz de domesticarla. Esto se debe a que es ella una versión transformada de una de sus consortes y porque él puede emparejar su ferocidad con el desafío del baile silvestre del *tandava* y así aventajarla. La iconografía suele representar a Kali bailando sobre el cuerpo caído de Shivá, como también hay referencias sobre ellos bailando juntos, en un estado de frenesí.

Desde otra perspectiva, pero intrínsecamente relacionada con lo anteriormente expuesto, Kali es equiparada a un *ἄγων* que se dimensiona en tres niveles: físico, mental y espiritual. El nivel más alto de entrenamiento del Kali podría ser el “triángulo

¹²⁹ Gèly (2012:13) “...Mito es en todo caso el escenario de la historia contada, interpretada o citada de tal manera que el poeta la inventa cada vez. Pero existen los mitos heredados, transmitidos por una memoria colectiva, y los mitos inventados, recientes...”

¹³⁰ Campbell (1959:109): “...Una tarde tranquila, Ramakrishna vio una hermosa mujer ascender del Ganges y aproximarse al campo en el que él meditaba. El percibió que ella estaba a punto de dar nacimiento a un niño. En un instante el niño nació y ella lo amamantó tiernamente. Después, tomó un aspecto horrible, tomó al niño en sus ahora horribles fauces y lo despedazó, masticándolo. Después de habérselo tragado, regresó al Ganges, donde desapareció...Para los hombres de menores alcances, ella reduce sus fulgores y se permite aparecer en formas concordantes con las fuerzas no desarrolladas. Contemplarla en su plenitud sería un terrible accidente para cualquier persona que no estuviera espiritualmente preparada...”

universal”: el espíritu sobrenatural colocado en la parte superior del triángulo, en tanto que uno mismo y el oponente son los dos vértices de la base.

Es desde este *ἀγών* de raigambre mítica griega con claros resabios orientalizantes, que hallaremos perfilada a la protagonista de la obra.

Luego de este marco inicial, si ahondamos en los aspectos estructurales de esta obra,¹³¹ de profundo lirismo, evidenciamos nueve apartados escritos en verso, en cuyo transcurrir se desarrolla el lento monólogo,¹³² como si se tratara de un extenso poema, que, a modo de canto recitativo,¹³³ ejecuta esta mujer.¹³⁴ Quizá el autor se propuso enfatizar aquí la antigua conexión establecida por Aristóteles,¹³⁵ entre tragedia y ditirambo,¹³⁶ pues el ditirambo antes de convertirse en tragedia, había admitido, al igual

¹³¹ Ryngaert (2004: 40). Consideramos que las palabras de este autor bien pueden ser referenciadas en la escritura particular de esta obra “...los autores adoptan un escritura fundada sobre la alternancia de los vacíos y los llenos que puede incluso, convertirse en la práctica contemporánea, en un uso sistemático del fragmento. Discontinua, elíptica, abierta, es decir que le deja al lector mucho que construir e imaginar, esta escritura, voluntariamente lacónica, organiza el mundo según un principio de falta...”

¹³²Übersfeld (2004: 21). La autora afirma que “los no diálogos, monólogos y soliloquios, son natural y doblemente dialógicos: primero porque suponen, por el hecho de que son teatrales, un alocutario presente y mudo, el espectador; diálogos, después, porque conllevan casi necesariamente una división interna y la presencia en el interior del discurso atribuido a tal locutor, de un enunciador “otro”.

¹³³ Lavatelli (2009). Creemos que en esta obra podemos utilizar el término: *rapsodización* al que la autora hace alusión al tomar como punto de partida la tesis fundamental de Sarrazac (1999: 73) “... el drama contemporáneo, y aún el moderno, se constituye a través de la rapsodización del drama clásico, de la escritura de un autor-rapsoda...El teatro rapsódico sería el teatro que “cose” lo dramático sobre lo épico y viceversa...”.

¹³⁴Idem (2009:77): “...Ausentes y presentes, los personajes tienen la tarea de dar una imagen del mundo, de la sociedad o de los hombres; imagen, porque alude a una figura retirada de la cual guarda la impresión. Su conformidad a lo real no tiene importancia: el personaje no está obligado a parecerse para ser. Es por eso que es mimético: no que sea lo real, sino que lo represente...”.

¹³⁵Alsina Clota (2000: vv.1449^a): “...habiendo consistido, en un principio, en meras improvisaciones tanto la tragedia como la comedia- aquélla lo es por parte de quienes ejecutaban el ditirambo, la otra por parte de los autores de cantos fálicos...”.

¹³⁶ Ryngaert (*Op cit*: 16-41). El autor retoma las conocidas reflexiones aristotélicas: “...Entre los orígenes reales o míticos del teatro figura el que se atribuye a Tespis, quien introdujo el ditirambo en Atica hacia 550 a. C. Este poeta lírico habría sido el creador de la tragedia al agregar un primer actor a la antigua estructura estrictamente coral, “inventando” así el diálogo entre el actor y el coro [...] El teatro es ante todo *diálogo*, es decir que la palabra del autor está enmascarada y compartida entre muchos emisores diferentes. Esas palabras en acción asumidas por personajes constituyen lo esencial de la ficción [...] en sus orígenes en el teatro griego, las didascalias estaban destinadas a los intérpretes. En el teatro moderno, donde se habla de indicaciones escénicas, se trata de textos que no están destinados a ser pronunciados en escena, pero que ayudan al lector a comprender y a imaginar la acción y los personajes...”.

que la lírica, el mito heroico, el canto coral en honor a Dionisos y la danza de sátiros,¹³⁷ a la que haremos referencia en el transcurso de la obra.

Medea y las voces de sus hijos ya muertos, innominados, son los personajes que dimensionan esta pieza y, más allá de ellos, a lo lejos, siempre a lo lejos, la inquietante presencia de Perseo.¹³⁸ A partir de él comienza a urdirse otro mito, en un entrecruzamiento a modo de quiasma, el que lo erige en matador de Medusa, única mortal de las tres Gorgonas.

Todo lo que sabemos respecto del mito griego de Medea ha quedado en el pasado, pues con Gaudé ha adquirido una constelación única. Ahora Médée Kali, mujer divina y cautivante, nos atrae y nos atrapa.

Ella se erige en una mujer fronteriza, su permanencia se cifra en los bordes, en la frontera, en los límites entre los ámbitos divinos y humanos. Comparte con la protagonista de la tragedia griega esta φύσις, esta naturaleza doble, esta doble valencia. Recordemos por ello que Medea de Eurípides deja en claro su pertenencia a la diosa nocturna Hécate:¹³⁹

οὐ γὰρ μὰ τὴν δέσποιναν ἦν ἐγὼ σέβω
μάλιστα πάντων καὶ ξυνεργὸν εἰλόμην,
Ἑκάτην, μυχοῖς ναίουσαν ἐστίας ἐμῆς,
χαίρων τις αὐτῶν τοῦμὸν ἀλγυνεῖ κέαρ. (vv. 395-399)
(No por la soberana a la que yo venero por encima de todas y a la que he elegido como cómplice, por Hécate, que habita en las profundidades de mi hogar, ninguno de ellos [los enemigos] se reirá de causar dolor a mi corazón.)

Médée es una mujer en el umbral [del latín *limen*-liminalidad-], agónica y sufriente y, al mismo tiempo una diosa, en este caso Kali, la diosa de la muerte. Se consolida en ella una trinidad, una fusión fantasmática entre madre e hijos y en la que se advierte la nominación de otra trinidad, a partir de la designación de Medusa, una de las

¹³⁷ García Gual (2000: 253-258).

¹³⁸ Noel (1991:1068-1069) Perseus hijo de Zeus y Danae. Enamorado Polídetes de su madre, procuró alejar de sí a Perseo, a cuyo fin le envió a combatir a las Gorgonas para que le trajese la cabeza de Medusa.

¹³⁹ Noel (*Idem*: 644) Hécate era una diosa extranjera procedente de Caria (Asia Menor). Diosa benefactora en sus orígenes, descendiente de los Titanes, con el tiempo ha pasado a convertirse en diosa de la magia y de los hechizos y a estar ligada al mundo de las sombras. Es la divinidad infernal, relacionada con Circe y con Medea.

tres Gorgonas. Es la viajera itinerante, al igual que la protagonista euripídea, aunque Kali lejos de una situación de huida, va de los bordes del Ganges a Grecia para luego volver a Oriente con un claro propósito por cumplir. La tensión dramática que en Eurípides significó la dubitación de matar o no a los hijos propios, en esta obra se define en la tensión entre duelo y pasión, sensualidad y muerte, circunscripta en una atmósfera de exaltación que comulga con la naturaleza dionisiaca. Ella es ardiente y seduce a los hombres a su paso. Por ello se mueve simbólicamente a través de imágenes sinestésicas, del rojo pasional al negro mortuario.

Sin embargo, no está del todo sola. Aparece una segunda persona, el tú, en función de destinatario, en anonimato inicial, que únicamente parece estar presente a partir del acto de enunciación de la mujer. Sin llegar a verlo de manera nítida, se siente “perseguida”, siempre a sus espaldas, pues no se aproxima demasiado. Entonces parece delinearse Perseo, el cazador de la Gorgona, el conquistador de su cabeza frente al que nos cabe la interrogación: ¿será su amante o su vencedor? O bien ambos?. Interrogación que sólo será develada hacia el tramo final de esta obra.

Junto a ese tú, se hallan las voces de los hijos, vigentes en los apartados escénicos. Pero ellos no responden a Medea, sus diálogos se establecen en dimensiones paralelas, sin dominio efectivo de la comunicación. Gaudé logra mantener la ambigüedad, la duda cifrada y con ella establece la demarcación locativa que va de Oriente a Grecia y cíclicamente a Oriente.

El texto imprime la certificación de imágenes múltiples y, a un mismo tiempo, entrelazadas: la sensualidad, la lujuria, la orgía, la violencia, la peste, la miseria, a partir de esta mujer que encarna todo un sortilegio. Ella danza, plena de lujuria y en sus movimientos imita a las serpientes. La sensualidad que sostiene su danza involucra e incita a la orgía y desencadena la violencia contenida que deviene en muerte. Entonces se erige en matadora de hombres. Toda ella es sinonimia de serpientes.¹⁴⁰ Desde esta perspectiva el trágico griego alude a la serpiente en el racconto mítico de Medea, en el ἀγών entre los esposos, en el episodio II. Aquí la heroína es la matadora de monstruos, en el caso particular de la serpiente, custodio del vellocino. Enuncia esta Medea:

¹⁴⁰ Sala Rosa (2002:311) afirma: “...Para los griegos las serpientes eran los animales ctónicos por excelencia ya que se creían nacidos directamente de la tierra...”.

δράκοντά θ', ὅς πάγχρυσον ἀμπέχων δέρος
σπείραις ἔσφζε πολυπλόκοις ἄυπνος ὦν,
κτείνας' ἀνέσχον σοὶ φάος σωτήριον. (vv.480-483)
(Y a la serpiente que guardaba el vellocino de oro, cubriéndolo
con los múltiples repliegues de sus anillos, siempre insomne, la
maté e hice surgir para ti una luz salvadora.)

La mujer es la salvadora del argonauta, sus poderes divinos están puestos en función mesiánica para el hombre. Pero esta misma fuerza, benefactora, en un primer momento, se consolidará en la suma de todas las destrucciones hacia el final, al anunciar el filicidio, la manera que, desde el ámbito animal provocará, en la metamorfosis de una serpiente, la desgarradura del esposo. Dice Medea en el canto lírico:

οὕτω γὰρ ἂν μάλιστα δηχθείη πόσις. (v. 818)
(Así mi esposo será mordido con mayor ímpetu.)

Ahora bien, el comienzo de la pieza francesa se evidencia con el después de la venganza en sus hijos, por la traición de Jasón. Médée Kali porta sobre sí, la imagen de una serpiente, hipnótica, ondulante, mortífera. Ella vuelve a la tierra griega sólo para llevarse a sus hijos, porque le es insoportable la idea de que estén allí, en suelo extranjero. Intertextualmente nos retrotrae a *La frontera* de Cureses,¹⁴¹ ya analizada, pues esa línea divisoria, entre los unos y los otros, llevan a Bárbara, su protagonista, a perpetrar el acto del filicidio por la misma causa por la que regresa la protagonista de la obra francesa, su pertenencia identitaria. Por otra parte, esta imagen del νόστος, del regreso, podríamos aventurarnos a decir que se halla encadenada a la obra griega, en el momento final de ésta, en que la mujer huye en el carro alado pero no está sola, sino que los cadáveres de sus hijos la acompañan en su derrotero. Como consecuencia Jasón, el padre, en extremo de dolor se halló privado de su entierro. Por ello Gaudé retoma esta imagen y la invierte, dándole un giro sustancial a este regreso.

El tópico de la peste en *Medea* de Eurípides

¹⁴¹Cureses (*Op cit*).

En la tragedia clásica podemos visualizar la imagen de la pestilencia a partir de los versos del coro del Estásimo IV, en la Estrofa y Antristrofa primeras, respectivamente. Estos versos funcionan como preámbulo de muerte de la joven Creusa a partir de los dones ofrendados por la hechicera. En este caso particular el tópico de la peste es asociado a la idea de la muerte próxima e inexorable, Estrofa I:

δέξεται νύμφα χρυσέων ἀναδεσμῶν
 δέξεται δύστανος ἄταν. (vv. 977-980)
 (La esposa recibirá, recibirá la desventurada la calamidad de doradas cintas.)

Y más adelante en la Antistrofa I:

τοῖον εἰς ἔρκος πεσεῖται
 καὶ μοῖραν θανάτου δύστανος: ἄταν δ'
 οὐχ ὑπεκφεύξεται. (vv 985-987)
 (La desventurada caerá en el repliegue del lazo y en su destino de muerte. Y no se liberará de la calamidad.)

En un primer momento el sentido de pestilencia conlleva la idea de calamidad, de infortunio, en una gradación *in crescendo* hasta llegar, en un segundo momento, a enfatizarse en términos homónimos a la fatalidad, como correlato de la muerte. Es ésta la imagen de la peste que pervive en Gaudé.¹⁴² Quizá por ello y, a fin de fraguarla, el autor centraliza como locación espacial, los bordes del río Ganges. Y si hablamos de bordes, inevitablemente debemos aludir a la marginalidad, a los habitantes de la frontera que, tal como veremos luego, serán definidos como “parias” por la protagonista. El autor francés acentúa la pertenencia identitaria oriental de esta Medea, reivindicando

¹⁴² Dialógicamente la imagen de la peste es retomada por Corneille (*Op cit:* 12): “... Y vosotras mesnada diestra en negras atrocidades, hijas del Aquerón, pestes, espectros, furias, hermanas en soberbia...” y por Wolf, (*Op cit:* 151-167-188) desde otra perspectiva en la enunciación de Leucón: “...La peste se extiende. Medea está perdida. Se debilita [...] Acamante me hizo llamar y me confió un secreto de Estado: Tenemos la peste en la ciudad...La peste se extiende. Medea ha hecho en estas semanas más que cualquier otro, los enfermos la reclaman, y ella los visita. Pero muchos corintios pretenden que es ella la que lleva consigo la enfermedad. Dicen que fue ella quien trajo a la ciudad la peste...” Es la peste que, a diferencia de Gaudé, no le pertenece a Medea, sino que deviene y será sustentada por los gobernantes como red de caza y de inculpación. Sin embargo, la Medea de Wolf se asimila a la protagonista del autor francés cuando se define por la mirada del otro: “...Ahora me evitaban como a una leprosa. Una mano invisible había trazado un círculo a mi alrededor, que ninguno de ellos traspasaba...”. Esta enunciación parecería extractada de la obra *La frontera*, ya aludida, en la clara demarcación entre los de acá y los de allá, eje vertebrador del drama argentino.

con ello la factoría euripídea, a partir del halo misterioso, por un lado y, por el otro, la situación de extranjera en Grecia.¹⁴³

El tópico de la pestilencia en *Médée Kali*

Sus pasos inflaman la tierra y el corazón de los hombres. Ella va sembrando la muerte desde su contoneo danzante.

Desde la acotación escénica del primer apartado, son las voces de los hijos los que hacen referencia al tiempo pasado, al tiempo del después de su muerte, y al motivo del *plancto* del padre: "...les larmes de notre père et ses cris..." (p.7) (las lágrimas de nuestro padre y sus gritos). Esta imagen de los hijos muertos que dialogan entre sí pero no lo hacen con su madre, intertextualmente está presente en una obra anterior a nuestro autor: *Medea* de Thomas Moore.¹⁴⁴

En su extenso monólogo, Medea hace alusión a la proximidad de los hombres, que parecen cercarla, tal como comparativamente la soldadesca del fortín cerca a Bárbara, la protagonista de la obra argentina. Enuncia la Medea francesa: "... comme une armée silencieuse...pétrifiés, devant nous. / C'est moi que ai fait cela..." (p.7) (como una armada silenciosa [...] petrificados/ soy yo la que ha hecho esto).

Sin embargo, *Médée Kali* en este acto de inculpación, nos conduce a otra perspectiva mítica, la de convertir en piedra, la de paralizar a aquellos que la miran. Ya deja de ser la Medea euripídea y advertimos el *quiasma*, la confluencia mítica. Ahora se metamorfosea en Medusa, una de las tres Gorgonas, una cazadora agonística.

¹⁴³ De entre las reescrituras de Occidente, en el corpus seleccionado para el presente trabajo: *La frontera, Jasón de Alemania y Médée Kali*, Anouilh (*Op cit*) circunscribe a su Medea en la raza gitana, quizá porque mejor encuadra su errar itinerante. En tanto que Wolf (*Op cit*: 56-109) nos dice en el segundo apartado en la voz de Jasón: "... Por favor, Jasón, al fin y al cabo son salvajes, me dijo él (Creón) recientemente, poniéndome la mano en el brazo. Salvajes encantadores, y es muy comprensible que no siempre sepamos resistir sus encantos...". Por otra parte y en la voz de Acamante: "... la hermosa salvaje...".

¹⁴⁴ Moore (1920:9-10). Esta obra de un solo acto, toma como escenario el bosque y será la luna quien marque el paso del tiempo, desde el atardecer hasta el amanecer. Después de separarse de Jasón y de haber asesinado a sus hijos, cuyos nombres: Feres y Mérmeros siguen el cauce mítico, Medea se encuentra atendida por la ninfa Proto, por encargo de la diosa Artemis, y está obsesionada por el remordimiento, consecuencia del filicidio y por la necesidad de obtener el perdón de estos hijos: "...Medea viene buscando a sus hijos asesinados nos lo anuncia el telonero. Enuncia Medea en diálogo con Proto: "...oh yo los escucho... estoy segura de que escuché gritar a mis hijos al jugar...". Dice la ninfa Proto: "...yo pensé que estaban muertos. Responde Medea: Sí, sí lo están. ¿No pueden los niños muertos jugar?..."

Es a partir de la inclusión de este otro mito que comienza a percibirse el tópico del temor que la mujer produce en los otros: “...Ils me sentent / la terreur monte en eux...” (p.8) (Ellos me sienten / el terror crece en ellos). Ellos, los otros, sus perseguidores, la muchedumbre que silenciosamente parece acorralarla. De entre esa armada se destaca el tú dialógico frente al que se define desde dos escisiones que llegan a ser unívocas: “...Tu te demandes quel monstre je suis...” (p.8) (tú te preguntas qué clase de monstruo soy), interrogación que adquiere su completitud en la respuesta emitida por la propia heroína: “... Je suis la Méduse, / Gorgo, Gorgo, la Méduse...” (Soy la Medusa, Gorgo, Gorgo, la Medusa).¹⁴⁵ Esta monstruosidad nominal, que se concatena intertextualmente con el hipotexto euripídeo, ya señalado en el capítulo I del presente trabajo, en esta pieza llega a ser ambigua, ya que por un lado, es dadora de muerte, pero por otro, y a un mismo tiempo, es dadora de vida: “... Pour faire gémir les morts/ et pleurer les statues...” (p.8) (Para hacer gemir a los muertos y llorar a las estatuas).

El otro social sabe que ha regresado desde la percepción olfativa de su presencia, que a un tiempo los embriaga y los atemoriza: “... Ils reconnaissent mon parfum et cela fait naître en eux une terreur incontrôlable...” (p.9) (Ellos reconocen mi perfume y eso hace nacer en ellos un terror incontrolable). Terror que involucra la presencia de esta Medea en una naturaleza doble: la del castigo y la de la liberación, pues por una parte, la exhalación femenina abruma a estos castigados, ya que no pueden huir, pero, por otra parte, en el presente de la obra, ellos sustentan la dubitación en la esperanza de si ha regresado para liberarlos de esa opresión. Esta ambigüedad, esta dualidad genérica femenina, vertebrará la pieza teatral como parte performativa del rasgo bacántico, el que será desarrollado a posteriori.

Inmediatamente junto a la autodefinición anterior, su catalogación monstruosa, ahora se le adhiere el terror que provoca en los otros, engendrador de la peste. Terror que se expande pues ha regresado con un propósito definido: “...je reviens au tombeau de mes enfants...” (p.8) (Regreso a la tumba de mis hijos), en un derrotero inverso al

¹⁴⁵ Grimal (1982:217-218): “... Había tres Gorgonas llamadas: Esteno, Euríale y Medusa. Eran hijas de dos divinidades marinas, Forcis y Ceto. Las dos primeras eran inmortales, y sólo la última, Medusa, era mortal. Estos tres monstruos habitaban en el Occidente extremo, no lejos del reino de los muertos, del país de las Hespérides. Su cabeza estaba rodeada de serpientes, tenían grandes colmillos, semejantes a los del jabalí, manos de bronce y alas de oro que le permitían volar. Sus ojos echaban chispas y su mirada era tan penetrante, que el que la sufría quedaba convertido en piedra. Constituían un objeto de horror y espanto no sólo para los mortales, sino también para los inmortales. Perseo partió hacia Occidente para matar a Medusa, ya sea por obedecer órdenes de Polidectes, tirano de Séfiros, ya por consejo de Atenea. Encontró su guarida y mientras dormía le dio muerte...”.

euripídeo, que el autor francés traza en las líneas de acción de la trama. Gaudé retoma una de las vertientes míticas, ya analizadas en la Introducción, la que tiempo antes consolidó Christa Wolf,¹⁴⁶ respecto de la muchedumbre opresiva que acorrala a la heroína.

Esta muchedumbre que anteriormente le temía, ahora paradójicamente acorrala a Médée Kali: “...C’est la foule des Corinthiens, / Qui se sont pressés autour de moi, / Qui voulaient s’emparer de moi, / Me maîtriser, / Me lapider peut-être...” (p.8) (Es la muchedumbre de los corintios, / que se estrechaban alrededor de mí, / que querían apoderarse de mí, / dominarme, / quizá lapidarme).

Este regreso no está carente de atisbos vengativos, rasgos dialécticamente clásicos: “...Ma rage n’est pas encore étanchée...” (p.9) (Mi rabia no se ha aplacado todavía).

Entonces nos preguntamos: ¿cuál es la causa de esta rabia?, ¿la traición anterior de Jasón, apenas delineada? Especialmente si consideramos que es esta rabia emanada, la que infecta la tierra, la hace pestífera, la que destruye todo lo que está a su paso. Esta Medea ha sido capaz de detener la vida de la muchedumbre, de un solo golpe de mirada. Mientras tanto vuelve al tú dialógico en la mención del perseguidor por ahora anónimo: “...Au pas lent de ton cheval [...] Tu as décidé de suivre Médée...” (p.10) (Con el paso lento de tu caballo [...] Has decidido seguir a Medea), en ésta, una primera nominación de la protagonista.¹⁴⁷

Ahora en el segundo apartado aparece por vez primera la mención a Jasón, el hombre amado y, a un tiempo, malogrado. La descripción degradada de su estado, ni vivo ni muerto, en la pasiva contemplación de su ruina, nos sugiere el estado anímico de la Medea euripídea en los versos finales del drama.

Enuncia Kali: “...Jasón / Le premier homme que j’ai aimé, / Le premier homme aussi que mon regard a pétrifié...” (p.11) (Jasón / el primer hombre que amé/ el primer

¹⁴⁶ Wolf (*Op cit*: 215) “...La muchedumbre se mueve en oleadas, yo corro de un grupo a otro, quiero oír de qué hablan, pero no me atrevo a escucharlos...¡Los niños!...Hemos librado a Corinto de esa plaga...¡Lapidados!...” Sin embargo no ha sido la protagonista de la obra alemana quien mató a sus hijos, sino el pueblo, en conspiración por venganza.

En este mismo sentido Biglieri (2005:155) “...En otras tradiciones míticas, los hijos de Jasón y Medea morirán accidentalmente, durante un proceso de inmortalización llevado a cabo por Medea, o matados por los corintios, en represalia por las muertes de Creonte y Creusa, o víctimas de un sacrificio destinado a poner fin al hambre que azotaba a la ciudad...”.

¹⁴⁷ García Gual (2002:34) considera que los caballos y las serpientes formaban parte del simbolismo ctónico funerario. Igualmente en esta cita la alusión a Pegaso, el caballo de Perseo, es clara.

hombre que también petrificó mi mirada). Entonces el aniquilamiento interior: “...Je ne veux pas de sa mort/ Je veux qu’il dure, Inutile et seul/ Contemplant à l’infini le tombeau de ses enfants...”(p.12) (Yo no quiero su muerte, quiero que él permanezca, inútil y solo, contemplando infinitamente la tumba de sus hijos). Este es el tramo en el que comparativamente la mujer se apropia de la venganza trágica griega, como corolario de un castigo sobre el hombre, cuyo accionar previo en la obra francesa, permanece oculto. Desde el tópico de la marginalidad en la que este hombre se halla sumido, la mujer demarca otra marginalidad que le es propia, una frontera, una clara línea divisoria en la constatación de su génesis: “...Il nà jamais su que je venais de plus loin que les plaines de Colchide, / De plus loin encore que les hautes montagnes enneigées des frontières perses[...]Je suis née sur les bords du Gange...”(p.12) (El [Jasón] no supo jamás que venía de más lejos que los llanos de Cólquide, de más lejos todavía que las altas montañas nevadas de las fronteras persas [...] Yo nací sobre los bordes del Ganges).¹⁴⁸

Esta espacialidad está aterida, no sólo a su situación de extranjera, que ya han denotado las *Medeas* analizadas, la de Eurípides y la de Cureses, sino también que estos rasgos orientalizantes convocan, preludiados por la otredad social estudiada por los diversos autores de Occidente, la denigración a escala *miasmática* de pestilencia. Su pueblo, al que pertenece, se caracteriza por “...la lépre et la sueur...” (la lepra y el sudor) como eje vertebrador de la barbarie. Esta carcoma la enmarca como exilada del mundo y aún así, la pluma de Gaudé le imprime la novedad de carecer de génesis clara, situación que la diferencia de las *Medeas* anteriores: “...je n’ai pas eu de parents, / c’est cette foule entière qui m’a accouchée [...] J’ai été jetée au monde [...] Me transmettant les maladies de mon peuple, / me murmurant le nom sacré de nos divinités...” (p.12) (Yo no he tenido padres, es esta muchedumbre entera quien me ha dado a luz [...] yo he sido arrojada al mundo [...] transmitiéndome (la muchedumbre) las enfermedades de mi pueblo, murmurándome el nombre sagrado de nuestras divinidades).¹⁴⁹

¹⁴⁸ Respecto de la alusión al Ganges, está presente en Séneca (*Op cit*: vv.864 y ss) en la voz del coro y refiriéndose a Medea: “...Ut tigris orba natis/cursu furente lustrat/Gangeticum nemus, sic/frenare nescit iras/ Medea, non amores...” (Igual que una tigresa/ rastrea furiosa/los bosques del Ganges, buscando a sus hijos/que han sido robados/ Medea no sabe/ poner freno al odio, / ponerlo al amor).

¹⁴⁹ A este respecto Wolf (*Op cit*: 188) en la voz de Medea: “... Ahora me evitaban como a una leprosa...” Grillparzer (*Op cit*: 43) en la voz de Jasón: “...Verpesteter Gemeinschaft weicht man aus...” (La gente evita los contactos infestos).

Es decir, ella encauza la peste, se erige en su tópico en descripción extrema, pero parecería elevarse, pendularmente con la nominación de las divinidades que sustentan a ese, su pueblo. Por ello es en este pasaje donde pueden constatarse los ribetes mortuorios de Kali en el marco del hinduismo.¹⁵⁰

El otro social, los otros, inmersos en la espacialidad urbana, "...les hommes des villes..." (los hombres de la ciudad), a su paso, no se atreven a contemplarla, puesto que es ella la cazadora, por ahora de un solo vértice, el de la mirada. En esta atmósfera pútrida emerge la razón de su barbarismo, cuando nos dice: "...Je suis née sans pitié..." (p.13) (Yo he nacido sin piedad).

A partir de ahora comienza a entronizarse la ambigüedad de esta mujer, pues por un lado es dadora de pestilencia,¹⁵¹ pero por otro lado, y a un mismo tiempo, cautiva con su belleza instrumentalizada en la danza: "...Une pestifière plus jolie que les autres./ Mais la danse m' a sauvée..." (p.13) (Una pestífera más bonita que las otras pero la danza me ha salvado). Aquí es donde comienza a eslabonarse, a partir del tópico de la peste y, su interrelación con el barbarismo y la extranjería que denota esta mujer, otro tópico, el bacántico.

Médée Kali: los rasgos de una bacante

El carácter polisémico que todo mito adquiere, al igual que uno de sus rasgos inherentes, la maleabilidad, nos ha permitido vertebrar, en el entramado de este capítulo en particular, la imagen de esta Medea como una bacante en sus múltiples significaciones.¹⁵² Por ello, a continuación, se deslindarán los distintos tópicos en los que Kali se homologa al culto dionisiaco.

¹⁵⁰ Cfr.p.85 y 86 del presente capítulo.

¹⁵¹ Respecto de la peste cfr Wolf (*Op cit*: 151): "...La peste se extiende. Medea está perdida..."

¹⁵² Sobre la concepción bacántica-dionisiaca son varios los autores que han tratado este tema. Entre otros Otto (1960) *Mythos und Kultus*, Frankfurt; Dodds (1973) *The Ancient concept of Progress and Other Essays*, Oxford; Roux (1970) en el prólogo a su edición París. Cabe recordar que el dios Baco en la acepción latina o Dionisos en la acepción griega no pertenece al Partenón de los dioses olímpicos sino que proviene de Oriente y desde allí trae consigo al coro de mujeres, las ménades, a las que les provoca el *enthousiasmós*, la extralimitación, el canto tribal, la danza desenfrenada, las orgías y las correrías en persecución de caza por el bosque. Al tiempo que es el dios de la embriaguez vital, es el *daimon* del aniquilamiento y la locura. Los estudiosos del teatro eurípideo han destacado que el autor pudo observar en Macedonia, adonde se había retirado, el fervor de los cultos órficos y dionisiacos de origen oriental de los que la ciudad se veía invadida.

El tópico de la belleza y del encantamiento

La protagonista de Gaudé ejerce como oficiante sacrificial o mágica,¹⁵³ un don que, en cuanto mujer, cree inherente a ella, por tanto llega a erigirse como una mitad Cárites y otra mitad ménade.¹⁵⁴ Es una encantadora de hombres y de serpientes.¹⁵⁵ A este respecto,¹⁵⁶ y en relación con el culto báquico, ya están mencionadas por el mismo autor, en su otra obra *Bacantes*:¹⁵⁷

La figura de Dionisos, ligado a la vegetación y al vino, está asociada a la máscara, la que hace posible la representación mimética. La máscara es la metáfora de un viaje que permite franquear un territorio ambiguo, pues es un territorio de tránsito en el que el actor se enfrenta a las transformaciones que pueden tener lugar entre hombre y animal, hombre y dios, hombre y mujer, amigo y enemigo. En el fenómeno teatral interviene la *mimesis*, la “imitación de las acciones”, un convertirse en otro durante la representación, y en segundo lugar, el teatro tiene elementos en común con el ritual: el rito se repite siempre igual a sí mismo. Si tenemos en cuenta el tópico de la máscara, de entre las reescrituras de Occidente, es Corneille (*Op cit*:27) quien la resemantiza sobre Jasón en la voz de Medea: “...No haces más que entregarme para favorecer a Creusa. Tu amor, enmascarándose de cuidado y solicitud, quiere librar sus ojos de un objeto inoportuno...”.

¹⁵³ Nápoli. (2012:4-5). El autor afirma que “...En el prólogo de *Bacantes*, un actor que representa al dios Dioniso, patrono de la representación teatral, sube al *theologeion* para expresar desde allí sus intenciones: el dios va a revestirse con la ropa de un mortal, para convertirse en profeta de su propio culto y castigar la impiedad del rey de Tebas, el joven Penteo, que, con argumentos de política racionalista, quiere oponerse a las prácticas de las mujeres que han llegado desde el Asia para difundir las prácticas de su nuevo culto. El éxodo de la tragedia vuelve a mostrarnos al dios en su epifanía, extrayendo las conclusiones acerca de lo que acaba de ocurrir sobre la escena en el cuerpo de la tragedia. De manera que la estructura episódica de la tragedia muestra a un actor que representa el papel de Dioniso quien, a su vez, se ha vuelto a disfrazar para representar el papel de otro personaje, el profeta de su propio culto. En términos amplios, se trata de una representación dentro de otra representación, o de una teatralidad de segundo grado...en *Bacantes* tenemos ya con claridad el tópico del teatro dentro del teatro...El rey de Tebas, Penteo, así como los dos grupos de ménades- las tebanas que se mueven en el espacio extra-escénico del monte Citerón y las asiáticas que conforman el coro-, tanto como el adivino Tiresias y el viejo rey Cadmo, desconocen que están formando parte de una representación teatral enmarcada...”.

¹⁵⁴ Kerényi (1996:189) afirma: “...This deed, to be performed in a maenadic state of mind-the state of a *mainomenos*, which the god himself had experienced for a time-was the punishment of the recalcitrants...”.

¹⁵⁵ A este respecto nos resulta comparable la apreciación en la obra de Wolf. Así como fascinó a Jasón (*Op cit*: 45) “...me ha embrujado pensé, y efectivamente lo hizo...”, al descender de la nave Argos enamora a Acamante (*Op cit*: 111) “... Vi que era hermosa y comprendí a Jasón...”. Con relación a las serpientes, a las que ya hemos aludido, intertextualmente las hallamos en Corneille (*Op cit*: 30) “...Mis males encuentran un remedio en estos venenos. Mira [Medea a Nerina] cuantas serpientes, no han tardado, al ser conjuradas por mí, ni un momento en llegar desde Africa, y obligadas han vomitado todo su veneno en esta túnica fatal...” y del mismo modo en Wolf (*Op cit*: 53) cuando Jasón recuerda: “...Los colquidenses tenían serpientes en sus hogares como dioses domésticos y las alimentaban con leche y miel...”.

En la Antistrofa I:

στεφάνωσέν τε δρακόντων
στεφάνοις, ἔνθεν ἄγραν θη-
ροτρόφον μαινάδες ἀμφι-
βάλλονται πλοκάμοις. (vv.101-105)
(Y lo coronó con coronas de serpientes. Desde entonces las
ménades, nodrizas de animales salvajes, se ciñen tal presa a sus
cabellos trenzados.)

En el relato del mensajero:

καὶ πρῶτα μὲν καθεῖσαν εἰς ὦμους κόμας
νεβρίδας τ' ἀνεστείλανθ' ὅσαισιν ἀμμάτων
σύνδεσμι' ἐλέλυτο, καὶ καταστίκτους δορὰς
ὄφεσι κατεζώσαντο λιχμῶσιν γένυν. (vv. 697-700)
(Y se ciñeron las moteadas pieles con serpientes que lamían sus
mejillas. Otras llevaban en sus brazos un cervatillo o lobeznos
salvajes y les daban su blanca leche.)

Del mismo modo en el relato del mensajero:

νίψαντο δ' αἶμα, σταγόνα δ' ἐκ παρηίδων
γλώσση δράκοντες ἐξεφαίδρυνον χροός. (vv. 768-770)
(Las serpientes con su lengua lamían el gotear de sus mejillas y
daban esplendor a su piel.)

Desde el teatro francés, ya hemos sostenido que el autor introduce la belleza de la heroína a través de la danza oriental, muy similar al contoneo de las serpientes, y al poder hipnótico que ejerce sobre los otros: “...J'étais belle et je savais danser...” (p.13) (Era tan bella y sabía bailar).

¹⁵⁶ Sousa Silva (2010: 5) “...um recém-nascido Dioniso exhibe qual marca natural, de seu divino pai recebe, desde logo, uma coroa de serpentes, como troféu devido à sua intimidade essencial com a uberidade da terra...”.

¹⁵⁷ García Gual (2000: Introducción) Obra póstuma de Eurípides en la que se perfila un drama de tensión trágica constante a partir de una *Teomaquia* con Dionisos, en el que Penteo es el teómaco, un adversario de la divinidad. En la obra se da el reconocimiento de la incapacidad del hombre para enfrentarse con su limitada razón a lo divino, que de muchas formas puede manifestarse. Plantea la oposición entre la autoridad masculina del tirano y el desvergonzado afán femenino de liberación. En esta obra perviven algunos elementos del ritual dionisiaco, elementos muy antiguos con paralelos en otros cultos órficos, esotéricos, de origen oriental.

Esta belleza extranjera intertextualmente está presente en Bromio, una de las nominaciones del dios Dionisos, efebo de tentadora apariencia en la obra *Bacantes* y, parecería remitirnos comparativamente en su similitud de rasgos, tanto a la Medea euripídea como a Bárbara, la Medea argentina:

En la voz de Penteo:

λέγουσι δ' ὥς τις εἰσελήλυθε ξένος,
γόης ἐπ' ὁδὸς Λυδίας ἀπὸ χθονός,
ξανθοῖσι βοστρύχοισιν εὐοσμῶν κόμην,
οἶνῶπας ὅσοις χάριτας Ἀφροδίτης ἔχων. (vv. 232-236)
(Dicen que ha venido un cierto extranjero, un mago, un
encantador, del país de Lidia, que lleva una melena larga y
perfumada de bucles rubios, de rostro lascivo, con los atractivos
de Afrodita en sus ojos.)

El origen del exotismo de Kali radica en no haber tenido maestros para la danza, sólo ha contemplado el movimiento ondulante de las serpientes y de los monos, lo ha imitado y, al igual que Dionisos, se ha convertido en buena nodriza de animales salvajes. Es a partir de la danza que comienza a urdir el tópico de la salvación sobre sí: “... Mais la danse m'a sauvée...” (p.13) (Aunque danza me salvó). Junto con el exotismo de su belleza y su poder cautivante emerge el rumor, “la rumeur”, la φημὴ griega, la fama,¹⁵⁸ y por consecuencia, es atrapada por “les hommes du temple sacré, les brahmanes” (los hombres del templo sagrado, los brahmanes).¹⁵⁹ Desde el espacio exterior pestífero, Gaudé nos lleva al interior, a la sacralidad del templo. Una vez allí Médée comienza a entramarse como la vertebradora de milagros, θαῦμα, a partir de la mirada: “...J'ai laissé le feu des morts monter dans mes deux [...] lentement les statues du temple se sont mises à bouger...” (p.14) (Dejé que el fuego de los muertos inundaran mis ojos [...] lentamente las estatuas del templo empezaron a moverse).¹⁶⁰ Las estatuas asumen carnadura humana y es entonces que la mujer, ahora sacerdotisa, suma

¹⁵⁸ Con respecto al tópico de la fama, éste se ha rastreado tanto para la heroína griega como para la heroína de Cureses en el cap I del presente trabajo.

¹⁵⁹ La imagen de la captura de Medea es también tomada por Wolf (*Op cit*: apartado final) en estado de *aporía*, previo a su muerte.

¹⁶⁰ Con respecto al fuego de los ojos de la heroína, esta enunciación nos retrotrae dialógicamente a *La frontera* en comparación con la Medea clásica griega. cfr cap.I del presente trabajo.

coribante, les prodiga a los brahamanes una noche de liberación y de orgía.¹⁶¹ Ella se erige, en este momento, en la liberadora de los sacerdotes y en la dadora de vida, pero solamente en este tramo inicial.

Si tenemos en cuenta el hipotexto euripídeo, Dionisos llega a ser *lýsios*, el liberador, y, a un mismo tiempo, el hacedor de una serie de milagros:

En el Epodo:

ὁ δ' ἑξαρχος Βρόμιος,
εὐοῖ.
ῥεῖ δὲ γάλακτι πέδον, ῥεῖ δ' οἶνω, ῥεῖ δὲ μελισσᾶν
νέκταρι. (vv. 142-144)
(¡He aquí a nuestro jefe Bromio, evohé!
¡Brota del suelo leche, brota vino, brota néctar de abejas!.)

En la voz del servidor:

αὐτόματα δ' αὐταῖς δεσμὰ διελύθη ποδῶν
κλῆδές τ' ἀνῆκαν θύρετρ' ἄνευ θνητῆς χειρός. (vv. 447-448)
[...]
πολλῶν δ' ὅδ' ἀνὴρ θαυμάτων ἤκει πλέως
ἐς τάσδε Θήβας. σοὶ δὲ τᾶλλα χρὴ μέλειν. (vv. 449-450)
(Por sí solas se les soltaron las cadenas de los pies, y las llaves abrieron los cerrojos sin mano humana que los tocara.)
[...]
(¡Este hombre viene desbordante de milagros numerosos a esta tierra de Tebas!)

En la voz del mensajero:

ἄλλη δὲ νάρθηκ' ἐς πέδον καθῆκε γῆς,
καὶ τῇδε κρήνην ἐξανῆκ' οἶνου θεός:
ὅσαις δὲ λευκοῦ πώματος πόθος παρῆν,
ἄκροισι δακτύλοισι διαμῶσαι χθόνα
γάλακτος ἐσμούς εἶχον: ἐκ δὲ κισσίνων
θύρσων γλυκεῖαι μέλιτος ἔσταζον ῥοαί.
ὥστ', εἰ παρῆσθα, τὸν θεὸν τὸν νῦν ψέγεις
εὐχαῖσιν ἂν μετῇλθες εἰσιδὼν τάδε. (vv. 705-714)

¹⁶¹ Nápoli (*Op cit*: 16). Respecto del culto dionisiaco en la nocturnidad, afirma el autor: "...Lo exótico, lo ajeno, lo femenino y nocturno, el éxtasis orgiástico, se hacen presentes en la obra..."

(Una tomó su tirso y golpeó sobre una roca, de donde empieza a brotar, como de rocío, un chorro de agua. Otra hincó la caña en el suelo del terreno y allí el dios hizo surgir una fuente. Todas las que deseaban la blanca bebida, apenas escarbaban la hierba con las puntas de sus dedos, obtenían manantiales de leche. Y de los tirsos cubiertos de yedra destilaban dulces surcos de miel. De modo que, si hubieras estado allí, habrías ido con oraciones al encuentro del dios al que ahora censuras, a la vista de esto.)

Lejos estamos de la ascensión al monte como uno de los elementos constitutivos del ritual báquico, la *oreibasía*, en el que apartados de la civilización urbana, en la libertad del bosque, se desarrollaban las ceremonias agrestes del *dionisismo*. En el teatro francés, la sacralidad cultual deviene también del exterior, está encarnada en la mujer como lo está en Dionisos, en el teatro griego, para insertarse luego en el interior de otro espacio¹⁶², también sacro, el templo. Sin embargo, en este interior, en el lapso de esa noche, la lluvia milagrosa caía sobre los brahmanes en éxtasis, quitando el polvo milenario con el que se recubrían las estatuas: “...Lentement, les statues du temple se sont mises à bouger. /La pluie ruisselait sur ces corps de pierre et semblait les inonder de vie /Les statues, sous les deux médusés des brahmanes, ont pris vie...”(p.14) (Lentamente, las estatuas del templo comenzaron a moverse. La lluvia chorreaba sobre estos cuerpos de piedra y parecía inundarlos de vida. Las estatuas, bajo los ojos pasmados de los brahmanes, habían cobrado vida).¹⁶³

Con respecto a la nocturnidad en la celebración del culto, este elemento deviene en eco, intertextualmente desde la obra *Bacantes* cuando se establece el diálogo: Dioniso-Penteo:

Πενθεύς

τὰ δ' ἱερὰ νύκτωρ ἢ μεθ' ἡμέραν τελεῖς;

(Penteo: Esas ceremonias las celebras de noche o de día?)

Διόνυσος

νύκτωρ τὰ πολλά: σεμνότητ' ἔχει σκότος. (vv. 485-486)

¹⁶² En función de la espacialidad en la clásica *Medea*, Lusching (1992:37) “... Medea's Nurse(like Alcestis's slave) gives the exact location in the house where the action is taking place: Medea is in her bedroom, the center of a woman's life...”.

¹⁶³ Respecto de las estatuas de piedra del templo, la referencia intertextual la hallamos en la voz del Coronel Ordóñez, cap 1 del presente trabajo.

(Dioniso: La mayoría de noche. La oscuridad guarda un carácter venerable.)

Si volvemos la mirada al teatro francés, la deificación de esta mujer, se expande por esa sola noche, al igual que la noche concedida a Medea euripídea para la partida, en la que lejos de una concepción denigratoria del otro social, se produce el movimiento *apoteótico*: “...J’ai pensé qu’on me lapiderait après ce que j’avais fait, / que les hommes me traiteraient de dépravée et de sorcière [...] Mais on me vénèra...” (p.15-16) (Pensé que me lapidarían después de lo que había hecho/ que los hombres me tratarían de depravada y de bruja [...] Sin embargo me veneraron).

Es entonces que a partir de los hechos prodigiosos perpetrados en esa sola noche y en la interioridad del templo, la protagonista de la obra francesa adquirió el acompañamiento de otra nominación, el nombre divino de Kali.

El tópico de la marginalidad

Ya hemos aludido a Médée Kali como la extranjera, pero ese extranjerismo en ella conlleva a la otredad en degradación animal: “...La chienne, /L’étrangère...” (p.19) (la perra/la extranjera).

Una vez muertos los hijos y retomando el deambular de la Medea euripídea, esta extranjera traza un devenir itinerante: “...J’ai quitté le pays et j’ai erré de villes en campements, de faubourgs en hameaux...” (p.22) (Abandoné el país y erré de ciudades a los campamentos, de los suburbios a las aldeas).

Dialógicamente la protagonista de la tragedia griega ostenta, desde el inicio rasgos barbáricos, que la marginalizan y que se ponen de manifiesto en su risa,¹⁶⁴ en su conducta irascible, en su soberbia y en su clamor frente al otro civilizado, todos ellos ya analizados en el capítulo I del presente trabajo.

¹⁶⁴ Respecto del tópico de la risa, éste es uno de los componentes dionisiacos. Por otra parte Wolf. C. (*Op cit*: 109-111) remarca el sesgo extranjero de Medea: “...a la que pronto llamaron la hermosa salvaje...” y la soberbia que encubre su risa y que Acamante recuerda: “...Después de por sus ojos, era por su risa por la que se la reconocía...”. Igualmente tengamos en cuenta la homologación comparativa desde este mismo tópico en la mujer de la obra *Jasón de Alemania* de Javier González, ya analizada.

Por otra parte en la obra *Bacantes*, el rey Penteo hace alusión al extranjerismo del recién llegado y a la inminente necesidad de aplicación de un castigo tanto por su otredad, como por subvertir el orden pre-establecido del mundo civilizado que él representa:

ταῦτ' οὐχὶ δεινῆς ἀγχόνης ἔστ' ἄξια,
ὑβρεῖς ὑβρίζειν, ὅστις ἔστιν ὁ ξένος;(vv. 246-247)
(¿Es que acaso no es el colmo, y no merece la horca por propalar esas blasfemias, quienquiera que sea ese extranjero?)

Igualmente es el caso de la india Bárbara que, como lo hemos descripto, es extranjera en su propia tierra, del mismo modo que lo llega a ser Dionisos en *Bacantes*.

El tópico de la mirada: el ver y el ser visto

Inmediatamente después de lograr la veneración de los otros, como consecuencia de la sensualidad liberadora, como por los milagros producidos, Médée Kali, divinizada, comienza a trazar un movimiento semicircular, de Oriente hacia Grecia. Entonces su mirada se enclava en el pasado, en el recuerdo de su encuentro con Jasón. Recién ahora la pluma de Gaudé retoma el racconto mítico de estos personajes. Es de destacar la metáfora magistral que emplea el autor para transmitir el significado que adquiere Jasón para la bárbara Medea: "... Je l'ai vu et plus rien n' existait. / Je suis née sous ses yeux..." (p.16) (Lo vi y todo dejó de existir. Nací con su mirada). Este planteo, por una parte, podría eslabonarse de manera comparativamente inverso al manifestado por el mito clásico, ya que en él ésta Medea ha sido la causa de embeleso de Jasón en un primer "golpe de ojo" y, desde este tópico de la mirada, la han retomado los autores de Occidente, como es, entre otros, el ya citado caso de Wolf. Pero, por otra parte, el argonauta euripídeo involucra la intervención divina en la dualidad del ver y ser visto, pero posada convenientemente sobre el segundo de los vértices, el que concierne a la visión *epifánica* que de él tiene la mujer, a fin de deslindar el atributo de salvadora con el que se la ha caracterizado desde el mito:

ἀλλ' ἐπίφθονος
λόγος διελθεῖν, ὥς Ἑρως σ' ἠνάγκασεν
τόξοις ἀφύκτοις τοῦμόν ἐκσῶσαι δέμας. (vv. 530-531)

(Como Eros te forzó con sus infalibles flechas a preservar del peligro a mi persona.)

En *Bacantes* aparece en un primer momento el tópico del ver-sin ser visto y, desde el presumible ocultamiento por estar vedada la comunión con el dios, en el relato del mensajero:

πρῶτον μὲν οὖν ποιηρὸν ἵζομεν νάπος,
τά τ' ἐκ ποδῶν σιγηλὰ καὶ γλώσσης ἄπο
σῶζοντες, ὡς ὀρῶμεν οὐχ ὀρώμενοι. (vv. 1049-1051)
(Con que primero alcanzamos un herboso valle; íbamos ya guardando silencio de pies y de lengua, para ver sin ser vistos.)

Médée Kali es ahora contemplada por el cazador, contemplada y analizada por la veta monstruosa. Del mismo modo que sucede en *Bacantes*, el hombre no puede permitirse la observación, pues no ha logrado la comunión con este ser, mujer-divinidad: “...Tu m’as contemplée dans toute mon horreur...” (p.33) (Tú me contemplaste en todo mi horror). Esa contemplación conlleva, si nos atenemos al relato mítico de Medusa y a la reelaboración de Gaudé, al castigo de la petrificación, tal como lo hallamos en el inicio de esta obra, para aquél que se atreva a mirarla: “... Je pourrai m’approcher de toi/ et te dévorer des yeux...” (p.33) (Podría acercarme a ti y devorarte con los ojos). El autor francés sigue revitalizando en esta imagen, la cosmovisión del entrecruzamiento de la mirada, como si se tratara de una frontera, de un límite, que debe ser traspasado.

Es magistral la alusión de los hijos muertos en este diálogo, incorpóreos, ante su mirada, especialmente cuando el apartado VII está exento de acotaciones escénicas, pero los involucra, de alguna manera, a partir de las voces afantasmadas, vueltas de la hoguera, a modo de interrogación localizadora: “...Mes enfants [...] se présentent à mes yeux...” (p.34) (Mis hijos [...] apareciendo frente a mis ojos). Y nuevamente aparece la situación de combate frente a este hombre, pues ella defenderá a sus cachorros ante ese perseguidor innominado: “...Je défends ma portée, / Bec et ongles...” (p.35) (Yo defiendo mi camada, pico y garras).

Esta búsqueda y este encuentro en dos dimensiones paralelas, la terrenal y la fantasmagórica, podrían tener su antecedente en Moore,¹⁶⁵ pero con el distingo de que la mujer de la obra inglesa, no puede verlos a pesar de escucharlos en sus llamados y en su juego.

A partir de ahora, esta Mèdèe no está sola, sino que forma junto a sus hijos, que han llegado a su presencia, una tríada monstruosa que comienza a moverse hacia su destino final, el Ganges: “... Médée Kali accompagnée de la dépouille de ses fils...” (p.36) (Medea acompañada por los despojos de sus hijos).

Es en este momento que el autor retoma el tópico de la Gorgona pero no ya a partir de la mirada petrificante, sino por la conformación de una trinidad, que se aviene con el hinduismo de Kali mencionado en el inicio de este apartado: “...Les hommes parlent de la Gorgone à trois têtes...” (p.37) (Los hombres hablan de la Gorgona de tres cabezas) y, en ese itinerario, en ese discurrir, los cuerpos de los hijos han experimentado el tiempo ficcional del crecimiento, y parecen escoltarla.¹⁶⁶ Ya no está sola. Vuelven al Ganges sembrando estupor a su paso, cíclicamente, como ya lo ha hecho ella: “...Et partout, sur le chemin, partout, à notre passage, la stupeur et l’effroi...” (p.37) (Por todas partes, en el camino, a nuestro paso, estupor y terror).

El tópico del amor por Jasón a partir de la mirada

A excepción de Eurípides, las otras Medeas, dentro del corpus seleccionado, siguen amando a Jasón, en el presente de la acción, preponderantemente la de Séneca y a partir de ella, Bárbara, en *La frontera*. Gaudé retoma este tópico pero, sin embargo, lo dimensiona desde el pasado como lo hace la *Medea* euripídea: “... Je t’ai aimé...” (Yo te amé). Recuerda que la presencia del hombre significó desde el tópico de la mirada, una vida nueva, radiante, sumida en la comparación con el mar Egeo, inmenso y bello.

¹⁶⁵ Moore (*Op cit*: 11): “...Tú crees que sus fantasmas pueden estar aquí esta noche? [...]Medea: Acaríciame

Mérmeros: Lo hacemos pero tu piel no te dice...”

¹⁶⁶ Ubersfeld (1989:144-149): “...El texto teatral nos plantea una cuestión fundamental: la de su inscripción en el tiempo. Al igual que existen dos espacios (un espacio extraescénico y un espacio escénico, con una zona mediatizada entre ambos en la que se opera la inversión de los signos, es decir, la zona del público), del mismo modo se dan en “el hecho teatral” dos temporalidades distintas, la de la representación una o dos horas, o más en algunos casos y en determinadas culturas) y la de la acción representada[...]El tiempo en el teatro es a la vez imagen del tiempo de la historia, del tiempo psíquico individual y del retorno ceremonial [...] la ruptura con la unidad de tiempo obliga al espectador a dialectizar la totalidad de lo que se propone, a reflexionar sobre los intervalos...”

La descripción masculina emerge de esa belleza tan armoniosa como caracterizadora del mundo helénico: “... La petit fille du Gange avait trouvé son étranger...” (p.26) (La hija del Ganges había encontrado a su extranjero). Es importante destacar que es ella quien lo venera como a un dios, especialmente al estar revestido como un guerrero: “... Je me suis agenouillée devant toi”/ J’ai baisé tes pieds salis par la marche/ J’ai baisé tes mains souillées par les combats...” (p.26) (Me arrodillé ante vos, besé tus pies mancillados por la marcha, besé tus manos manchadas por los combates).¹⁶⁷ Nuevamente aquí retoma la imagen de las manos ensangrentadas. Pero la degradación de aquel amor pasado, se efectiviza en otra imagen visual, la de la hoguera, con la pestilencia de la carne y del humo. La llama y la sangre son dos de los tropos que articula la tragedia. Ahora el presente de la protagonista es un vértigo.

El tópico de la caza: cazador-cazado

Al abordar este tópico, no podemos dejar de hacer alusión a la tragedia clásica que se erige en tópico de caza, es decir *Bacantes* de Eurípides. Es esta imagen de la caza la que domina la construcción dramática de esa obra. Mediante la inversión perfecta, aquello que significaba una correría de mujeres ante la observación de Penteo, el cazador, se tornará en una mortífera celada, la red de caza en la que el cazador es cazado por designio del dios.¹⁶⁸ De inversa manera Médée Kali deificada, caerá voluntariamente en manos de Perseo, será su presa, ya que libremente se entregará para ser decapitada.

Esta Médée es en un primer momento la cazadora de Jasón,¹⁶⁹ la cazadora de su mirada: “...Nos regards se sont croisés [...] Il s’est arrêté de vivre [...] Je voulais veillir sur toi avec la voracité de la hyène...” (p.22-26) (Nuestras miradas se cruzaron

¹⁶⁷ Esta imagen es muy contraria a la imagen derruida que porta Jasón en la literatura de Occidente, especialmente en la obra de Corneille (*Op cit*) y de Wolf (*Op cit*).

¹⁶⁸ Vidal Naquet (1981: Introducción) Es el tipo de caza en que el joven se inicia enfrentándose de día a los animales salvajes, es el exterior del *oikos*, en que se desatan las potencias del salvajismo y después de su regreso, quedará integrado en el seno de la sociedad civilizada.

¹⁶⁹ Respecto de la imagen de Medea como una cazadora nos remontamos a Moore (*Op cit*: 24) en donde los niños muertos, Mérmeros y Feres, se escabullen a través de su juego, el de la caza y Medea pugna por acariciarlos en un acto fallido. Dice su hijo Feres: “... Ven, cázanos, madre, seremos tus venados...”. Sin embargo la madre los ha sacrificado por mandato de la diosa Ortia.

[...] El dejó de vivir) [...] (Quería protegerte con la voracidad de la hiena). Desde esa caza, está subyacente la visión animal-monstruosa que caracteriza a la protagonista.

Es la mirada una frontera que bordea los límites vida-muerte, la misma mirada con la que Bárbara, intertextualmente en la obra de Cureses, ha capturado al capitán Jasón Ahumada.

Es esta misma imagen de captura pero con el distingo de la imposición del castigo por impiedad,¹⁷⁰ la que nos da *Bacantes* en la Antistrofa:

κρυπτεύουσι δὲ ποικίλως
δαρὸν χρόνου πόδα καὶ
θηρῶσιν τὸν ἄσεπτον. (vv. 886-888)
(Ocultan de mil formas los dioses el paso lento del tiempo,
mientras dan caza al impío.)

Esta Médée se erige en la mujer bacante que desde la tragedia clásica encubre el carácter bárbaro del culto orgiástico en el que se manifiestan las escenas de depredación. Penteo, es ejecutado como víctima propiciatoria e inmolado en un *sparagmós* ritual.

Por otra parte, Gaudé, cruzando las fronteras de espacio y tiempo, resemantiza esta imagen en los jóvenes cercenados por esta mujer que los enloquece bailando, y propaga de este modo, una sensualidad lujuriente y letal.¹⁷¹

Cuando Médée Kali enfrenta al tú dialógico, lo hace como si se tratara de un combate: “...Tu attends l’heure du combat/ tu te prépares avec obstination [...] Et tu attends, maintenant le moment de l’affrontement [...] Médée te fait peur...” (p.29) (Esperas la hora del combate, te preparas con obstinación [...] Esperas ahora el instante del enfrentamiento [...] Medea te da miedo). Es el combate retórico que en el mismo tenor sostiene Medea de Eurípides con Jasón, anteriormente analizado.

Ahora es ante este tú, al que nomina griego frente al que se autodefine como monstruosa por el acto filicida y por la atrocidad de besar las frentes y echar los cuerpos de los niños a la hoguera. Inmediatamente en este *ἄγών* surge la ambigüedad, la

¹⁷⁰ Respecto de la imagen de la red también la encontramos en Wolf (*Op cit*: 119) en donde Acamante es el dador de la red en la que la protagonista será apresada: “...Medea lo sabía todo. Que ella había caído en la trampa...”

¹⁷¹ Dialógicamente esta escena se repite en Wolf (*Op cit*: 192) en la voz de Medea: “...Oí el grito animal de un hombre. Turón, era Turón. Yo sabía lo que había ocurrido. Le habían cortado el sexo. Lo ensartaron y lo llevaron en alto, todas fuera de sí y sin dejar de gritar, moviéndose hacia la ciudad...”

conducta dual que vertebrata la obra, pues por un lado, ella luchará: “...Je pourrais me ruer sur toi...” (p.30) (Yo podría arrojarme sobre ti), pero al mismo tiempo será un lazarillo, encadenado a la atracción del deseo: “...Je vais te perdre pour que tu aies besoin de moi...” (p.30) (Voy a perderte para que tengas necesidad de mí). Esa atracción la animaliza nuevamente y ahora cambia el sujeto de la acción en el que la animalidad dejó de ser propia para recaer en el otro, en el tú dialógico: “...Suis-moi, comme une hyène patiente suit sa proie...” (p.31) (Sígueme, como una hiena paciente sigue a su presa).

Recién en el apartado VIII, constatamos la presunción mítica pues el autor nombra al perseguidor, Perseo, el cazador de la Gorgona, de Medusa, al que como matador, involucra con el tópico de la sangre. Entonces ella se siente vulnerada y perseguida, pero ha llegado a su país, a sus suburbios, en un entorno repulsivo. Una vez allí se la venera, como figura apoteótica, se erige en la diosa Kali, misteriosa, que se entrelaza con la presencia de la luna en el ritual que conlleva su propia muerte: “...Et touche la lune du bout des doigts [...] Comme le bourreau suit le condamné, sûr de sa main et de l'heure de la mort...” (p.39) (Y toca la luna con la punta de los dedos [...]) Como el verdugo sigue al condenado, seguro de su mano y de la hora de la muerte). Otra vez aparece la figura del cazador desde el tópico de las manos. Ahora Medea deja los cadáveres de sus hijos en el lecho del río: “...Je les confie aux fonds limoneux du Gange/ Il n'y aura plus de tourment/ Je leur offre l'apaisement et l'oubli...” (p.39) (Los confío al fondo cenagoso del Ganges. No habrá más tormentos. Les ofrezco el sosiego y el olvido).

Se aproxima, por única vez en las reescrituras analizadas, la posibilidad de estar con ellos¹⁷², de seguirlos en esa inmediatez de la muerte, pero el cazador la espera.¹⁷³ Ahora debe cumplir con su destino y, voluntariamente se entrega.

Medea oximorónica: maternal y filicida

¹⁷² En este sentido el autor establece un diálogo a medias con Anouilh ya que en esta obra, Medea se suicida (*Op cit*: 221): “Han muerto Jasón, han muerto degollados los dos, y antes de que puedas dar un paso, con el mismo hierro me mataré... (se hiere y se desploma en las llamas que arrecian y envuelven el carromato)”

¹⁷³ Sousa Silva (*Op cit*:11): “...tem sido matéria de ampla reflexão o conjunto de metamorfoses que condicionam a estrutura da peça: de homem em animal, de caçador em caçado, de perseguidor em vítima, de realidade em ilusão e de ilusão em realidade, de espectador em espetáculo...”

Médeé Kali pareciera ser una madre cariñosa que vuelve para ofrecer a sus hijos una última morada en el río Ganges. En este sentido, el apartado escénico III es revelador, pues son las voces de los hijos muertos, las que la presienten, desde ese presente temporal. La cercanía materna, momentáneamente, los inunda de la dulzura recíproca sólo concerniente a madre e hijos: “...elle nous caressera, avec ses lèvres de mère elle nous couvrira de baisers...” (p.17) (ella nos acariciará, y con sus labios de madre nos cubrirá de besos).

Sin embargo, inmediatamente después, esas voces se trastocan en la confrontación de una visión lapidaria. Su retorno, en la confirmación de la persecución de un fin, es sostenido por estos hijos en una descripción monstruosa: “...elle nous griffera à nouveau. Avec ses dents de mère, elle nous saignera à nouveau...” (ella nos arañará de nuevo. Con sus dientes de madre, nos hará sangrar nuevamente). Esta descripción connota una sintomatología animal que ya hemos venido rastreando y que reaparece en este apartado. Aquí es donde traza el objetivo de su llegada, desenterrar a sus hijos con un doble propósito: por un lado, liberarlos de la ofensa recibida, como si se tratara de un *μισμα* y, por otro, devolverles su génesis identitaria. Por ello delimita sobre sí el tópico del regreso, de la *revenue*: “...Ils vous ont enterrés comme des Grecs...”/ Avec la vanité du marbre [...] Je vais laver cet affront...” (p.17): (Los enterraron como griegos/ con la vanidad del mármol [...] Voy a lavar esta afrenta).¹⁷⁴ Entonces ella los desenterrará para encender una hoguera. La temática del fuego ya ha sido determinada por Eurípides en la descripción del *ethos* de esta mujer, en la voz de la nodriza:

Τροφός

τόδ' ἐκεῖνο, φίλοι παῖδες: μήτηρ
κινεῖ κραδίαν, κινεῖ δὲ χόλον.(vv. 99-100)

¹⁷⁴ Nos llama la atención que Gaudé haya reelaborado la imagen de la debilidad de los griegos por la ostentación que anteriormente trazó Corneille (*Op cit*: 20-21) en la voz de Creusa: “...La túnica de Medea ha encantado mis ojos. Su magnificencia ha provocado de tal modo mi envidia, que encuentro por ello motivos para estar descontenta de la felicidad de mi vida. Eso es lo que pretendía a cambio de salvar a vuestros hijos...”. Del mismo modo la fascinación que les provoca el oro se halla reelaborado en Wolf (*Op cit*: 37) a partir de la voz de Medea: “...Corinto está obsesionada por el ansia de oro. Puedes imaginarte, madre, que fabrican de oro no sólo los instrumentos del culto y las joyas, sino también utensillos corrientes, platos, cuencos, jarros, incluso esculturas, y que esos objetos se venden a alto precio alrededor de todo su Mediterráneo...miden el valor de un ciudadano de Corinto por la cantidad de oro que posee...”.

(Queridos niños, vuestra madre excita su corazón y aviva su cólera.)

Desde el intertexto con el mismo autor, en *Bacantes*, en la voz del mensajero:

καὶ ταῦθ' ἄμ' ἠγόρευε καὶ πρὸς οὐρανὸν
καὶ γαῖαν ἐστήριξε φῶς σεμνοῦ πυρός. (vv. 1083-1084)
(Y al tiempo que esto clamaba, en el cielo y en la tierra prendía el fulgor de un divino fuego.)

Ahora Gaudé nos dice en la voz de Médée: “... Et vous confier aux flammes du bûcher...” (p.19) (Y [quiero]) entregarlos a las llamas de la hoguera) y completar de esta manera, el castigo del padre, que en el presente llora sobre una tumba vacía.¹⁷⁵

Este castigo deviene de la tragedia griega en la misma voz de la protagonista sobre sus enemigos, en sus tres jerarquizaciones: Creusa, Creonte, Jasón:

πολλὰς δ' ἔχουσα θανασίμους αὐτοῖς ὁδοῦς,
οὐκ οἶδ' ὅποια πρῶτον ἐγχειρῶ, φίλαι:
πότερον ὑφάψω δῶμα νυμφικὸν πυρί,
[ἢ θηκτὸν ὥσω φάσγανον δι' ἥπατος,]
σιγῇ δόμους ἐσβᾶσ', ἔν' ἔστρωται λέχος; (vv. 377-380)
(Tengo muchos caminos de muerte para ellos, pero no sé, amigas de cuál echaré mano primero. Prenderé fuego a la morada nupcial o les atravesaré el hígado con una afilada espada, penetrando en silencio en la habitación en que está extendido su lecho.)

Si nos detenemos en *Bacantes*, en el diálogo entre Dionisos y el coro, se evidencia el fuego no sólo como elemento de castigo para los impíos, sino también como elemento caracterizador del halo divino-dionisiaco:

Διόνυσος

ἄπτε κεράνιον αἶθοπα λαμπάδα:
σύμφλεγε σύμφλεγε δώματα Πενθέος.

¹⁷⁵ Igualmente en el drama argentino: *La frontera* cfr. cap I del presente trabajo.

Χορός

ᾶ ᾶ,

πῦρ οὐ λεύσσεις, οὐδ' αὐγάζη,
Σεμέλας ἱερὸν ἀμφὶ τάφον, ἅν
ποτε κεραυνόβολος ἔλιπε φλόγα
Δίου βροντᾶς;(vv. 595-600)

(Dioniso:-¡Alumbra como un rayo tu antorcha de rojo destello!
¡Incendia, incendia a la vez el palacio de Penteo.
Coro-¡Ah, ah!¿No ves el fuego?¿No te llena los ojos el brillo de la
llama, sobre la sagrada tumba de Sémele, la llama que un día dejó
el fulminante dardo del rayo de Zeús?)

Igualmente el fuego está presente en el relato del mensajero como instrumental mágico de la pervivencia del dios y de su culto:

ἐπὶ δὲ βοστρύχοις

πῦρ ἔφερον, οὐδ' ἔκαιεν. (vv. 758 y ss)

(Sobre sus bucles (Bacantes) ardía fuego, y no las quemaba.)

Más adelante en el relato de Penteo aparece marcada la sinonimia entre el fuego y la orgía báquica, a la que se deberá castigar:

ἦδη τόδ' ἐγγὺς ὥστε πῦρ ὑφάπτεται

ὑβρισμᾶ βακχῶν, ψόγος ἐς Ἑλλήνας μέγας. (vv. 778 y ss)

(Ya se propaga, como un fuego, aquí cerca el frenesí de las
bacantes. Gran afrenta para Grecia!)

Nuevamente aparece en la voz del mensajero:

καὶ ταῦθ' ἄμ' ἠγόρευε καὶ πρὸς οὐρανὸν

καὶ γαῖαν ἐστήριξε φῶς σεμνοῦ πυρός. (vv. 1083-1085)

(y al tiempo que esto clamaba, en el cielo y en la tierra prendía el
fulgor de un divino fuego.)

Médée Kali enciende la hoguera y danza con el contoneo sensual de las serpientes. Esa danza la extralimita y la torna una bacante, una vengativa Erinia: “...Médée va brûler Jason et sa trahison...” (Medea va a quemar a Jasón y su traición). Primera vez que remite a este agravio con el cual adosa una fragmentación, míticamente conocida y, a partir de ella, esboza un desconcierto: “...Médée brûle la mère./ Médée

brûle l' amante et son amant..." (Medea quema a la madre./ Medea quema al amante y a su amante). Eurípides dialógicamente nos propone el regicidio, en consecuencia por la muerte de la hija, Creusa. Ahora bien Gaudé: ¿a quién hace referencia?, ¿a la propia Médée? ¿antes en carnadura humana y ahora deificada, en esa ambigüedad típicamente dionisiaca?, ¿a la madre de la joven Creusa?, o ¿a su propia madre, la ninfa Idía?, personaje este último retomado en las reescrituras de Occidente por Woolf. Y entre estas líneas ¿Jasón también muere incinerado en castigo por alta traición? Estos interrogantes interpelan al autor francés, que los esboza pero de ninguna manera los cierra, y, desde esta ambigüedad, que condice con el carácter de su heroína, deja librada su posible resolución a las múltiples lecturas que ofrece una obra tan polisémica como la suya.

Entonces logra entramar el ahora, el del tiempo presente con el pasado del acto criminal: "... Comme j' ai dansé-plusieurs semaines durant- après vous avoir tués..." (p.21)(Cuánto dancé durante varias semanas después de haberlos matado). En el autor francés, esta danza es un artefacto de muerte, su preámbulo, con el que adopta claramente el hinduismo de Kali, la conocida diosa de la muerte.

La alusión al entierro de los cuerpos de los hijos y, su posterior desentierro, se erige en toda una novedad autoral, pues desde la clásica Medea hasta los autores de Occidente que la han resemantizado, ninguno de acuerdo con el corpus seleccionado, ha abordado este tema. Quizá esto se deba a que han preferido acentuar el carácter demiúrgico de la protagonista, en algunos casos, como en Eurípides, en Séneca y en la referencia de Jasón de Corneille, en el momento en que Medea –diosa parece surgir ante los ojos del espectador en el momento final del triunfo, y teñida en la victoria abandona el espacio subida en el carro de su abuelo tirado por serpientes.¹⁷⁶

La imagen visual del desentierro oscila pendularmente del frío del mármol al calor de la hoguera. Es destacable la sinonimia de la mujer en rasgos de animalidad, ya denotada anteriormente pues: "...Elle gratte le marbre de ses ongles..." (p.21) (Ella rasca el mármol con sus uñas).

La ambigüedad dionisiaca de su comportamiento, la agita turbulentamente entre dos ejes: por un lado, entre la rabia, prototipo de fiereza, a modo de una Erinia abominable: "...ma rage ne connaîtra pas de fatigue..." (mi rabia no conocerá la fatiga)

¹⁷⁶ Sala Rose (*Op cit* :311)

y, por el otro, el amor maternal, nuevamente renovado: “...La dernière fois, je vous couvrais de baisers...” (La última vez yo los cubría de besos).

Esta dualidad entre monstruo vengativo y madre, tiene su apoyatura en Eurípides que prepondera el primero de los ejes; en tanto que en el drama argentino: *La frontera*, la mujer se subsume, inclaudicante, en el segundo de ellos.

Si retomamos la obra *Bacantes*, la imagen de la rabia aparece en los versos 978-980 del coro, o bien en la enunciación que ese mismo coro hace respecto de la génesis de la presa en correría de caza, desde la monstruosidad de las Gorgonas de Libia, en clara función hipotextual respecto de la pieza de Gaudé:

Τίς ὄδ' ὀρειδρόμων
μαστήρ Καδμείων ἐς ὄρος ἐς ὄρος ἔμολ'
ἔμολεν, ὦ βάκχαι; τίς ἄρα νιν ἔτεκεν;
οὐ γὰρ ἐξ αἵματος
γυναικῶν ἔφυ, λεαίνας δέ τινος
ὄδ' ἢ Γοργόνων Λιβυσσᾶν γένος.
ἴτω δίκᾳ φανερός, ἴτω ξιφηφόρος
φονεύουσα λαϊμῶν διαμπᾶξ
τὸν ἄθεον ἄνομον ἄδικον Ἐχίονος
γόνον γηγενῇ. (vv. 985-995)
(¿Quién es espía de las montaraces Cadmeas? Al monte, al monte,
ha venido, ha venido ¡Oh bacantes! ¿Quién le ha dado a luz?
¡Porque no ha nacido de sangre de mujeres, sino de alguna leona
o del linaje de las Gorgonas de Libia!
¡Venga la justicia manifiesta, venga armada de espada, para matar
de un tajo en la garganta, al sin dios, sin ley.)

Ahora bien, a partir de ese recuerdo, la heroína de Gaudé empieza a urdir el tópico del filicidio desde una descripción sumida en el efecto de retardamiento y en el efecto de la *amplificatio* con cierto ludismo mortuorio desde la figura de la hipotiposis : “...Je glisse doucement le couteau sur la gorge du premier [...] Et la sang coule, noir et épais, le long de ma main...”(p.18) (Deslizo dulcemente el cuchillo sobre la garganta del primero [...] y la sangre corre, negra y espesa, a lo largo de mi mano).¹⁷⁷

¹⁷⁷ Ubersfeld (*Op cit*: 144): “Figura de estilo que consiste en describir una escena de manera tan viva, tan enérgica y tan bien observada, que ella se ofrece a los ojos con la presencia, el relieve y los colores de la realidad...”

La protagonista nos retrotrae, desde el recuerdo del pasado a la estaticidad del presente a esta descripción mortuoria “*in ille tempore*”. Podemos evidenciar en ella una cierta *delectatio* desde el paso inicial de la toma del cuchillo hasta el corte certero en la garganta. Al igual que su par euripídeo, el filicidio ha sido premeditado: “...Je cherche de la main le couteau que j’ai aiguisé le matin [...] Je vous regarde comme une mère regarde ses enfants [...] Je vous souris...” (p.18) (Busco con la mano el cuchillo que afilé en la mañana [...] Los miro como una madre mira a sus hijos [...] Les sonrío).¹⁷⁸ Esta imagen nos remonta nuevamente a la india Bárbara en *La frontera*, dialógicamente desde el tópico de la sonrisa maternal: “...sonrieron, me besaron y golvieron a dormirse pa siempre!...” (p.71). La ternura se manifiesta y es recíproca en los hijos de Kali: “...vous souriez [...] vous vous blottissez comme des chiots sur les flancs de la chienne [...] Vos sangs se mêlent sur moi...” (p.18) (ustedes sonrían [...] ustedes se acurrucan como cachorros sobre los costados de la perra [...] Vuestras sangres se entremezclan sobre mí).

Sin embargo, en ese lapso intermedio, entre el amor extremo y el acto filicida, hallamos, lejos de una situación traumática, una conducta maternal sobredimensionada: “...je vous aime/mes enfants...” (p.19) (Los amo, mis hijos).

Esta Medea dulcificada aparece brevemente desde el diálogo intertextual en la obra epónima de Eurípides:

δότη', ὦ τέκνα,
 δότη' ἀσπάσασθαι μητρὶ δεξιὰν χεῖρα.
 ὦ φίλτάτη χεῖρ, φίλτατον δέ μοι στόμα
 καὶ σχῆμα καὶ πρόσωπον εὐγενὲς τέκνων,
 εὐδαίμονοιτον, ἀλλ' ἐκεῖ. (vv.1069-1073)
 (Dadme, pequeños dadme vuestra mano derecha para que vuestra madre la cubra de besos. ¡Oh manos amadísimas y labios amadísimos para mí y figura y noble semblante de mis hijos, ojalá seáis felices los dos, pero allá!)

¹⁷⁸ El tópico de la sonrisa tiene en Médée Kali el rasgo dionisiaco que según Dodds (*Op cit*) primero es la sonrisa del mártir, luego la del destructor. Nosotros preferimos omitir las connotaciones negativas y tomar la sonrisa de la madre que no infunde temor a los hijos, desde la fase inicial, a fin de traspasar el umbral: vida-muerte, sin traumatismo. Es ésta enteramente una sonrisa maternal y no la que se atisba frente a Perseo en el final, claramente depredatoria.

Si bien el autor francés ha retomado el tópico del filicidio, desde un tinte tanto senecano como corneilleano, es muy cierto que ha logrado la sutileza escrituraria que va en un *in crescendo* al golpe de efecto final, a partir de la sinécoque de las manos ensangrentadas.¹⁷⁹

Esta manifestación del crimen desde la perspectiva visual, la rastreamos en *Bacantes* en la voz de Cadmo:

ὦ πένθος οὐ μετρητὸν οὐδ' οἶόν τ' ἰδεῖν,
φόνον ταλαίναϊς χερσὶν ἐξειργασμένων. (vv.1244-1245)
(Cadmó-¡Pena desmedida, e irresistible espectáculo, el crimen
que con vuestras desgraciadas manos habéis realizado!)

Aunado al tópico del filicidio, comienza a entramarse en *Médée Kali*, el tópico de la muerte liberadora: “... Je ne veux pas que vous ayez mal [...] Vous sentez la langue de votre mère qui vous lèche la vie...” (No quiero que sufran [...] sientan la lengua de su madre que les lame la vida).¹⁸⁰

Concatenado con lo anteriormente expuesto, ahora la mujer comienza a comportarse como una bacante, en primer momento en torno al tópico de la sangre: “...Mon visage est couvert de sang/Je vous bois, je vous enlace, je vous lèche doucement...”(p.19) (Mi rostro está cubierto de sangre/ Me los bebo, los abrazo, los lamo dulcemente).

Sin embargo, ella es quien se erige en portadora del abandono, el tópico en Gaudé se ha invertido, muy diferente al de las otras *Medeas* analizadas. Como consecuencia, esta mujer fue capaz de abandonar a sus hijos tomando para ello una veta

¹⁷⁹ Respecto de la imagen de las manos Gaudé nos remite dialógicamente a *Medea* de Eurípides (*Op cit:* vv. 1055): αὐτῷ μελήσει: χεῖρα δ' οὐ διαφθερῶ (Mi mano no vacilará) y a Séneca en un primer momento en la voz de Creón (*Op cit:* vv. 262-265) “...Potest Iason, si tuam causam amoves,/suam tueri: nullus innocuum cruor/contaminavit. Abfuit ferro manus,/proculque vestro purus a coetu stetit...” (Jasón puede salvarse si separas tu causa de la suya. Sus manos inocentes no se han teñido de sangre, ni empuñaron la espada.) En un segundo momento, en la voz de Medea (*Op cit:* vv. 478): “...per victa monstra, per manus, pro te auibus/nunquam peperci, perque praeteritos metus...” (Por los monstruos vencidos por mis manos, que nunca rehusaron en tu favor los crímenes mayores). Igualmente en Moore (*Op cit:* 13) en la voz de Medea frente a la ninfa Proto: “Ha si tu soñaras/ Lo que estas dos manos han hecho...”. Finalmente en Grillparzer (*Op cit:*143): “... Hätt'ich sie hier,ihr Dasein in meiner Hand,/in dieser meiner ausgestreckten Hand,/ Und ein Druck vermöchte,zu vernichten/ All, was sie sind und waren, was sie werden sein- / Sieh her!- Jetzt wären sie nicht mehr!...” (Si los tuviera aquí, [entregada] su existencia a mis manos, a estas manos extendidas, y si un apretón fuera capaz de aniquilar todo cuanto son y eran y serán...¡mira!...Ya no existirían más!)

¹⁸⁰ Respecto de este tópico Cfr. cap I del presente trabajo.

mítica que no retomó Eurípides ya que se ha marchado dejándolos entre los corintos: “...Je vous ai abandonnés derrière moi...” (p.22) (Los abandoné tras de mí).¹⁸¹

Ese abandono en correrías, nos trae el vestigio de Séneca, en tres momentos disímiles de su obra. Primeramente en la voz de la nodriza: “...Incerta qualis entheos cursus tulit,/ cum iam recepto Maenas insanit deo...”(*Op cit*: vv. 382-4) (Cual incierta bacante, que ha emprendido, fuera de sí por el divino influjo, la carrera sagrada). Un segundo momento en la voz de Medea: “...Tibi more gentis vinculo solvens comam, / secreta nudo nemora lustravi pede...”(*Op cit*: vv.750)(Suelos en honra tuya mis cabellos, siguiendo el uso de los ritos mágicos, corrí descalza los sagrados bosques), y finalmente en la voz del coro: “... Quonam cruenta maenas, / praeceps amore saevo, / rapitur?...” (*Op cit*: vv.849-51) (¿A dónde encamina sus rápidos pasos la fiera bacante?).

Sin embargo, nos es necesario destacar que esta correría no se escenifica en la protagonista de *La frontera*, ni en la protagonista femenina de Jasón de Alemania, pues ambas permanecen ancladas, una en la pampa y la otra en los arrabales porteños, sin lugar para la itinerancia.

El tópico del temor

Si nos adentramos en las reacciones de temor que experimentan los otros por la protagonista de la tragedia griega, como de la tragedia de Cureses, y a su vez, la reciprocidad de ese temor enquistado en el interior de la mujer, ya ha sido analizado en el cap I del presente trabajo. Sin embargo, la innovación que nos devela Gaudé consiste en que a partir de esa ternura manifiesta que podría desquiciar al lector, inmediatamente se subvierte, en el apartado escénico IV, en el temor que experimentan los niños muertos por esta madre que regresa por ellos: “...tu voudrais, comme moi, creuser plus profond pour que notre mère ne nous attrape pas...”(p.21) (tu quisieras, como yo cavar más profundo para que nuestra madre no nos atrape).

De esta manera, el autor comienza a construir otra imagen, la de la caza, la de la madre cuyos hijos oficiarán de presa. Es el mismo temor que experimentan los hijos por

¹⁸¹ Cfr. Introducción del presente trabajo.

la mujer euripídea en el momento preciso del filicidio y que se visualiza dialógicamente en la obra de Grillparzer,¹⁸² como antesala del acto criminal.

El autor francés exagera el terror que experimentan los otros a partir del entrecruzamiento mítico de la petrificación por la mirada, aludido anteriormente. Ese temor que provoca en el otro social aparece en *Bacantes* en la voz del mensajero, refiriéndose a Dionisos y que nos trae el eco de otra voz, la de la nodriza de Medea de Eurípides, ya analizada. Nos dice el mensajero de *Bacantes*:

τὸ γὰρ τάχος σου τῶν φρενῶν δέδοικ', ἄναξ,
καὶ τοῦ ξύθυμον καὶ τὸ βασιλικὸν λίκν. (vv. 670-671)
(Porque temo, señor, los prontos de tu carácter, lo irascible y la
excesiva altivez real).

Es el mismo temor que en Médée Kali es consecuencia, no sólo del tópico de la mirada, sino también de un estado general de *enthusiasmos* dionisiaco del que enteramente se apodera la mujer. Desde esta misma perspectiva, recordemos para ello la voz de Tiresias en *Bacantes*:

μάντις δ' ὁ δαίμων ὅδε: τὸ γὰρ βακχεύσιμον
καὶ τὸ μανιῶδες μαντικὴν πολλὴν ἔχει:
ὅταν γὰρ ὁ θεὸς ἐς τὸ σῶμ' ἔλθῃ πολὺς,
λέγειν τὸ μέλλον τοὺς μεμνηνότες ποιεῖ.
Ἄρεώς τε μοῖραν μεταλαβὼν ἔχει τινά: (vv. 298-302)
(Adivino también es este dios. Pues lo báquico y lo delirante
tienen gran virtud de profecía. Cuando el dios penetra con
plenitud en el cuerpo, hace a los poseídos por el delirio predecir el
futuro. Y tiene una cierta participación en el dominio de Ares. A
veces el pánico recorre como un soplo a un ejército sobre las

¹⁸²Grillparzer(*Op cit*:161):

Knabe: Ich fürchte mich (Muchacho ¡Tengo miedo!)

Medea: Komm her! (¡Ven aquí!)

Knabe: Tust du mir nichts! (¿No me va a hacer nada?)

Medea: Glaubst? Hättest du's verdient? (¿Crees que lo has merecido?)

Knabe: Eins warfst mich auf den Boden, weil dem Vater

Ich ähnlich bin, allein er liebt mich drum.

Ich bleib bei ihm und bei der guten Frau!

(Muchacho: Una vez me arrojaste al suelo porque me parezco

A mi padre, pero él me quiere justamente por ello.

¡Me quedo con él y con la buena mujer [Creusa] .)

armas y en orden de batalla antes de que se hayan trabado las lanzas. También esto es delirio que procede de Dioniso.)

Es el temor que experimentan los otros, que enclava a la mujer del autor francés en los límites, en demarcación de frontera, entre varios ámbitos: el ámbito humano y el ámbito divino, como así también entre el ámbito humano y el ámbito animal-monstruoso.

El tópico de la desmembración

Es desde la constatación en plenitud del ritual orgiástico, que el movimiento de su danza tan sensual como lujurioso, la torna insaciable:

Et j`ai plongé dans une grande nuit d`orgie [...] Je me suis offerte à des foules ébahies par ma sauvagerie. / Je tirais à moi les plus jeunes [...] Des garçons de quinze ans que je griffais et maltraitais en riant [...] Alors j`ai castré les plus vaniteux (p.22) (Yo me sumergí en una gran noche de orgía [...] me ofrecí a las multitudes pasmadas por mi salvajismo. Me tiraba a los más jóvenes [...] los jóvenes de quince años que arañaba y maltrataba riéndome. Entonces castré a los más vanidosos).

La descripción de este espectáculo aberrante reaparece más adelante: “... Des nuits entières, j`ai ensanglanté la terre de sexes mutilés...” (p.23) (Las noches enteras ensangrenté la tierra con sexos mutilados).¹⁸³ Es en este pasaje donde Kali se erige en el *μῖασμα*, la pestífera que todos conocen pero no se atreven a mirar, mucho menos a aniquilar, a excepción de un solo guerrero, Perseo.

La protagonista comenzó esta obra en la concepción de una mujer para terminar en la performance de una *erinnia*, en la que se subsume como portadora de la risa dionisiaca, tan embriagadora y sensual como sarcástica. Esta imagen tiene su antesala en aquella orgía que desencadenó en el templo de los brahmanes, en el apartado I, aunque aquél era un espacio cerrado, y en este presente, se halla abierto, aunque ambos subyacen entrelazados en la nocturnidad.

Desde la relación dialógica, la imagen criminal de la castración aparece en *Bacantes*, en la voz de Cadmo:

¹⁸³ Respecto de la mutilación sexual, esta imagen está vigente en Wolf (*Op cit*) en la enunciación de Medea, cfr. presente capítulo.

ὄρᾱς τὸν Ἀκτέωνος ἄθλιον μόρον,
 ὃν ὠμόσιτοι σκύλακες ἅς ἐθρέψατο
 διεσπάσαντο, κρείσσον' ἐν κυναγίαις
 Ἀρτέμιδος εἶναι κομπάσαντ', ἐν ὀργάσιν.
 ὃ μὴ πάθῃς σύ: δεῦρό σου στέψω κάρα
 κισσῶ: μεθ' ἡμῶν τῶ θεῶ τιμὴν δίδου.(vv. 339-344)
 (¿Ves el infeliz destino de Acteón, al que despedazaron los
 carnívoros lebreles que él había criado, por haberse jactado de ser
 superior a Artemis en las cacerías (Claro intertexto con la obra
 Hipólito del mismo autor pero que no es materia de nuestro
 análisis), por los bosques de la montaña? ¡Que no te pase a ti!.)

Desde la validación del tiempo y del espacio, los versos anteriormente expuestos dialogan con la novela de Elena Soriano,¹⁸⁴ en donde la escena del descuartizamiento de trasfondo mítico tiene una doble valencia: por un lado la escenificación se erige en la presentación social de la mujer y, por otro, es el preámbulo de la aniquilación interior que esta Medea, Daniela, operará sobre el hombre, Miguel Dárgelos.

Igualmente esta imagen dialoga con *La frontera*, a partir del relato de la gata que narra Botijo, ya analizado, en el primer capítulo del presente trabajo.

La imagen del *sparagmós* ritual ha sido consolidada en *Bacantes*, en la voz del mensajero de los vv.1115, y luego se retoma en los versos 1127 y 1291. A continuación sólo citamos la primera enunciación del mensajero.

πρώτη δὲ μήτηρ ἤρξεν ἱερέα φόνου
 καὶ προσπίτνει νιν. (vv.1114-1115)
 (Su madre fue la primera en iniciar, como sacerdotisa, el
 sacrificio, y se echa encima de él.)

¹⁸⁴ Soriano (1985: 20): "...El figuraba Acteón y ellas, sus perros. En un amanecer radiante, descrito por la música, los siete bailarines evolucionaron por el escenario, mimando la caza en el bosque: el joven cazador, disparando acá y allá con arco y flechas imaginarias, los blancos lebreles saltando en torno suyo con ágiles y armoniosos movimientos. En esta figuración de acoso y acecho, todos fueron desapareciendo tras el teloncillo de fondo, que representaba un banquete espeso..."

Después del *sparagmós*,¹⁸⁵ el descuartizamiento, venía el banquete ritual en el que se devoraba cruda la carne de las víctimas sacrificadas. A esta *ómophagia* invita Agave a las ménades del coro.¹⁸⁶

La concepción de la justicia

Médée Kali se entrega al cazador cuando sus hijos parecen haberse aliviado en el descanso eterno: “... tu nous lâches la main, le courant nous emporte, nous ne te reverron plus [...] Nous nous dissolvons dans le Gange, avec soulagement...”(p.41) (nos sueltas la mano, nos arrastra la corriente, ya no te veremos más [...] nos disolvemos en el Ganges, con alivio).

Entonces ella se entrega sensualmente a la danza mientras traza comparativamente el tópico de la belleza entre Jasón y Perseo. Ahora Medea parece

¹⁸⁵ Wolf (*Op cit*: 95). “...El coro de ancianas colquidenses impuso la ley antiquísima, casi olvidada. Para ello emularon la orgía báquica y despedazaron a la víctima. Apsirto pagó con su vida, el haber ansiado el poder paterno. Un único día pudo probar la ornamentación y la autoridad de la que está embebida el rey. El coro de ancianas decidió que sólo un día podría vivir el rey o su representante, debía ser elegido uno de ellos y por tanto en perfecta orgía bacántica, con “sus cantos horribles” despedazaron al joven Apsirto...”.

¹⁸⁶ Pasolini (1969) versión filmográfica de Medea. A partir de la ambientación salvaje Pasolini anticipa el rito del sacrificio. La cámara se detiene en el rostro enigmático de María Calas, la extraordinaria soprano en el papel protagónico. En el exterior y al pie de la montaña se ve a un hombre, al parecer feliz, sonriente, coronado con espigas y untado por un sacerdote con tinta roja y blanca en el tórax, rostro y manos. No es casual la sinonimia esbozada con la imagen de Cristo a partir de sus dos símbolos: la corona de espigas y la tintura roja en el cuerpo. Ambos funcionan como antesala de muerte, ya que el joven es atado y colgado en cruz por hombres que portan cuernos en su cabeza. Con un claro vestigio bacántico después de ser estrangulado, decapitado y despedazado, Pasolini acentúa el barbarismo de los habitantes de Cólquide y lo equipara en su violencia a la rusticidad ambiente, su hábitat troglodítico. Esta secuencia está detalladamente descrita pues funcionará como indicio necesario para el engranaje tanto de la escena siguiente, la del joven de túnica azul, como de la escena final. Los hombres y mujeres del pueblo a modo de coro reivindican la ceremonia del sacrificio pues la sangre de la víctima es bebida por todos, el corazón devuelto a la tierra y lo que resta de sangre es esparcida por un campo de trigo que nos permite direccionar el acto de inmólación a modo de invocación a la fecundidad de la tierra. Por ello introduce el director la rueda en escena que recuerda a un molino que hace girar Calas a fin de dar vida a las semillas. En consonancia con las afirmaciones de Francisco Ventura creemos que el descuartizamiento posterior del cuerpo de la víctima coincide con los ritos vinculados al cultivo del maíz en el mundo azteca. Brevemente se parodia el rito del sacrificio en los hijos y en los reyes colquidenses y aquí Pasolini recurre a una versión anterior de Eurípides y, posteriormente retomada por la autora alemana Christa Wolf (1996) en lo que se refiere por un lado a las hecatombes humanas y, por el otro a la presencia de una madre para Medea. El final del rito lo marca la quema de los restos del cuerpo sacrificado. A este mismo respecto Sousa Silva (*Op cit*: 19) nos dice “... es aquí donde convergen en ciclo completo mito y ritual...”

doblemente hedonista: con la presencia silente de su verdugo, y con su propia muerte. Como suma sacerdotisa, Kali preanuncia el futuro inmediato que involucra a ambos: cazador-cazado en la oscilación pendular de dicho paradigma: antes Kali- muerte de los jóvenes, ahora Perseo- muerte de Kali “...Il n’y aura que toi et moi, /Face à face/Et tu me décapiteras...” (Ya sólo estaremos tú y yo,/Cara a cara/ y tú me decapitarás). Está preparada para enfrentarse, siempre sonriente y siempre danzante, a la voluptuosidad de la noche inicial, orgiástica y cíclica, en que apareció ante nosotros-lectores, esta Medea.

Muy lejos del mito euripídeo en que la mujer invulnerable huye, la literatura de Occidente resignifica su etapa final, la constatación de su maternidad criminal, en autores como Grillparzer y Wolf, y como a posteriori, lo hace la pluma de Gaudé.

En este sentido la obra recientemente analizada nos trae en su epílogo, el eco de otra *Medea*, en un primer momento la de Grillparzer, cuando esta mujer sufriente decide entregarse a un tribunal superior, el de los sacerdotes de Delfos.¹⁸⁷

En un segundo momento hallamos, en una situación de encierro como lo estuvo inicialmente Médée Kali, a la Medea de Wolf,¹⁸⁸ tan sufriente como la de Grillparzer y tan *aporética* como la de Gaudé.

Entonces esta Médée aguarda, inexorable, el momento de su muerte, mientras sensualmente da comienzo al contoneo de su danza. El hombre, el matador Perseo, se erige en un instrumento, indispensable para la concreción de otro mito, con el que la pluma de Gaudé interactúa, dialécticamente, en esta obra.

¹⁸⁷ Grillparzer (*Op cit*:179):

“... Ich geh`hinweg, den ungeheuern Schmerz (Me voy y llevo conmigo)
 For mit mir tragend in die weite Welt (A través del vasto mundo, el dolor infinito).
 Ein Dolchstoß wäre Labsal,doch nicht so! (Una puñalada sería un alivio, ¡pero no ha de ser así!)
 Medea soll nicht durch Medeen sterben (Medea no debe morir a manos de Medea.)
 Mein frühes Leben, eines bessern Richters (Mi vida anterior me da el derecho)
 Macht es mich Würdig, als Medea ist. (De encontrar a un juez mejor de lo que es Medea.)
 Nach Delphi geh`ich.(Iré a Delfos...)
 Dort stell`ich mich den Priestern dar, sie fragend (Allí me presentaré ante los sacerdotes y les preguntaré)

Ob sie mein Haupt zum Opfer nehmen an, (si quieren aceptar mi cabeza como sacrificio);
 Ob sie mich senden in die ferne Wüste (O si deciden enviarme a lejano desierto)
 In Längerm Leben findend längre Qual (para que en una vida prolongada se prolonguen mis tormentos.)”

¹⁸⁸ Wolf (*Op cit*: 219-20): “...El amor se ha roto, y también el dolor ha cesado. Soy libre. Sin desear nada, escucho el vacío que me llena por completo...Que me queda. Maldecirlos. Os maldigo a todos...Adónde ir. ¿Es imaginable un mundo, una época en que encuentre mi lugar? No hay nadie a quien poder preguntárselo. Esa es la respuesta...”

Capítulo IV

Algunas Conclusiones

En este trabajo hemos analizado la concepción trágica de la mujer, desde la tragedia griega, *Medea* de Eurípides, hacia las distintas performances que brinda la literatura de Occidente, en el marco de los estudios comparados. Los personajes femeninos de Eurípides representarían un tipo de diseño que los haría más cercanos a las mujeres reales pues su trágica humanidad, les ha permitido trascender las fronteras de espacio y de tiempo y, de este modo, perpetuarse en los trazos de otras mujeres, otras Medeas, en la particularidad de la literatura argentina y de la literatura francesa, en los albores del siglo XXI.¹⁸⁹

Sin circunscribirnos a una lectura unívoca, creemos que estas mujeres transgreden los límites previsibles, quiebran un orden, el del *κόσμος*, en la vertebración de tres ejes: la extranjería, el destierro y finalmente el filicidio. Cada una de ellas: Bárbara en *La frontera*, Medea en *Jasón de Alemania*, y Médée en *Médée Kali*, se erigen en representantes de la extralimitación, de la desproporción en sus sentimientos de amor y de odio y en sus consecuencias más terribles. Por ello son mujeres trágicas, en un momento dado, en el momento en que la tragedia es el verdadero espejo de la vida humana en sus crisis decisivas, en la descripción del sufrimiento humano.¹⁹⁰

Entonces desde el discurso de Eurípides tomado como punto de partida, en función de hipotexto, las mujeres de Occidente en las obras analizadas, se perfilan como mujeres sufrientes, tan *agonísticas* como *aporéticas*, encadenadas por la soledad extrema.

El mito, basamento ineludible de la esfera trágica, es una realidad cultural extremadamente compleja, que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias.¹⁹¹ Su maleabilidad,¹⁹² nos ha permitido entretejer

¹⁸⁹ Rodríguez Cidre (2010: 27)

¹⁹⁰ Rodríguez Adrados (1983:129)

¹⁹¹ Eliade (1992:20)

¹⁹² Detienne (2007: 32) "... Los mitos remiten a una tragedia de la naturaleza en donde el sentimiento de las tempestades y de las tormentas alterna con las impresiones producidas por el espectáculo del sol y de la luz..."

intertextualmente, a partir de él, a estas tres mujeres tan disímiles y tan intrínsecamente semejantes. Las tramas de sus discursos, nos traen, el eco de otras voces, las voces de otros discursos, de otras Medeas, que si bien no han sido ahondadas, pues es materia de un análisis anterior, sí han sido remitidas en notas a pie de página.

Si tenemos en cuenta la relación diacrónica, la apertura del trabajo estuvo a cargo de la pieza argentina de Cureses. En ella, el autor logró entronizar la universalidad del mito en la conformación geográfica de la Pampa, tal como anteriormente lo hiciera Leopoldo Marechal en su *Antígona Vélez*.¹⁹³

Eurípides ya ha delineado la frontera en la significación que adquiere para su protagonista, desde tres perspectivas en las que se advierte un movimiento centrípeto, desde el exterior y hacia el interior de esta Medea. La primera visión pertenece a la enunciación del coro como demarcación geográfica: la tierra de Cólquide frente a la tierra griega de Corinto. Esas tierras tan desconocidas se hallan aunadas por obra de una mujer que ha renunciado a su anterior poderío, tras haber traicionado su οἶκος en pos de un hombre que, en la apertura de la tragedia, cíclicamente, la ha traicionado, a fin de acomodar su situación de desterrado al de ciudadano griego.

La segunda visión pertenece a la enunciación de Jasón como demarcación cultural: la permanencia en tierra helena le ha permitido a esta mujer la trascendencia a partir de la φημή, la fama de hechicera ya que todos hablan de ella y conocen sus poderes, situación que pasaría desapercibida de hallarse en su tierra bárbara.

Y finalmente, en un movimiento que va del exterior hacia el interior, existe la frontera voluntariamente impuesta por esta mujer con la ejecución del filicidio. Filicidio que se enmarcará en la concreción de la jerarquización de la venganza: en el rey, en su hija y en su esposo, el peor de los hombres, por alta traición.

En *La frontera*, la heroína está inmersa en los bordes, en la línea divisoria de la demarcación del paradigma: civilización y barbarie, que deviene de un paradigma anterior: griego-no griego, en la concepción del mundo helénico. Bárbara, en la transposición de Medea, se asume en la condición de despojada, en gradación ascendente en tres órdenes: despojada de la pertenencia de la tierra en su propia tierra, tierra de indios conquistada por el hombre blanco; despojada del hombre, del esposo por

¹⁹³ Marechal (1951) José María Fernández Unsain le pide a Marechal una obra de teatro para inaugurar la temporada del teatro Cervantes y escribe *Antígona Vélez*. El 25 de mayo la obra se estrenó con gran éxito de público y crítica y mereció el Primer Premio Nacional de Drama.

traición, la misma con la que traicionó a su pueblo y, finalmente, despojada de los hijos, el entrañable hijo adoptivo, Botijo, y los hijos nacidos de su unión con el capitán Jasón Ahumada.

Su barbárica condición de india, de extranjera en su tierra, la somete irremisiblemente a un estadio en el que se conjugan los vértices de una mujer liminal, marginal e inferior en su condicionamiento frente al otro social. Irreconciliables los mundos, el de los indios y el de los hombres blancos, durante la Conquista del desierto y, entre ellos, esa frontera, *μεθόριος*, esa “paré de sangre” en la que Bárbara se desmembra y se abisma.

Medea euripídea desde los versos iniciales trama la ejecución del acto filicida, lo concretiza y, a partir de allí, se concatena en su devenir itinerante con una doble valencia: humana tanto como divina, ya que asume los rasgos atávicos de su estirpe, como heredera del Sol y de la maga Circe. Por ello la resolución final del “*deux ex machina*” que la protege y la ampara, a modo de resguardo, el que le ha sido vedado por la normativa *πόλις*.

Por otra parte, Bárbara se atreve a quitar la vida de los hijos sólo hacia el final de la obra, renuncia al amor, a fin de salvaguardarlos y evitar que se erijan en lo que representa el mundo civilizado del capitán Jasón Ahumada. Ha matado, es cierto, con la instrumentalización de sus conocimientos feéricos, pero queda anclada en la inmensidad de la Pampa, sin la resonancia altiva de aquella otra maga euripídea, y deambula como una sombra, menoscabada, *aporética*, sin lugar a dónde ir.

Dos mujeres, Medea de Eurípides y Bárbara de Cureses, la colquidense y la india, transterradas, apátridas, hechiceras, filicidas, establecen un diálogo intertextual de Grecia a la Pampa, en donde el mito, en su fragmentación, ha llegado a nuestra tierra para quedarse, para argentinizarse.

Desde la misma espacialidad de la tierra argentina, aunque en un tiempo posterior, hemos analizado la obra *Jasón de Alemania* de Javier González.

Particularmente hallamos en ella la subversión del vínculo filial, un punto de inflexión respecto del conocido hipotexto griego, a partir de la complejización que adquiere ciertos ribetes edípicos. Medea, madre de Jasón y esposa abandonada de Jasón Strahl, es la mujer inserta en otra frontera, entre la pampa natal y el arrabal portuario del río de la Plata. La mujer vertebró la obra, circunscribe su engranaje desde el pasado hacia el presente de dos hombres, sus hombres, sus pertenencias: padre e hijo. Sólo el primero asume la titulación de la pieza, toda una novedad en las reescrituras de

Occidente, aunque ahora se trata de un inmigrante, la sinécdoque de uno de tantos hombres embarcados con destino a América. A partir de él, esposa e hijo son las deturpadas consecuencias de su accionar vituperable: el abandono y el olvido.

En el mismo derrotero que Medea de Eurípides y Bárbara de Cureses, esta Medea se aviene en la cosificación a escala de objeto: en la brutalidad de la conquista.

Si nos retrotraemos al tópico de la conquista, recordemos en un primer momento, al argonauta de Eurípides con la constatación de un matrimonio convenientemente urdido en beneficio del hombre por los múltiples poderes de la mujer y la posesión final del vellocino. En un segundo momento recordemos en Cureses, al hombre, un capitán abandonado por su gente, los blancos de la Conquista del desierto, que fue entronizado por la mujer como comandante de la indiada, la misma a la que combatió, hasta su conveniente regreso al mundo del fortín. Finalmente esta Medea de González, mestiza, sin definida génesis identitaria, maltratada por su padre ante los otros semejantes, los habitantes de la pampa y, ante el otro social porteño, la esposa e hijas legítimas del “tata”, cíclicamente es conquistada para luego, ser abandonada por el hombre, en una tierra que le es desconocida, el arrabal, en donde voluntariamente se recluye. De ese hombre sólo quedó un objeto, el bandoneón, el instrumento vertebrador de la obra. Por un lado, este objeto, delimita y ensambla los espacios constitutivos en la conformación de un tríptico: procedente de Europa del Centro, llegó junto a los inmigrantes a los suburbios del río de la Plata en los que se incorporó frente al ámbito de la pampa, lejano al contacto con el mundo civilizado, es decir: Europa Central-río de la Plata-la pampa.

Por otro lado, podría determinar el simbolismo en la posesión de un preciado vellocino en una versión muy diferente a la mítica. Posesión casualmente heredada con la que el hijo, a un tiempo evoca y trae al presente la figura paterna, magníficamente idealizada por esa misma ausencia. Son los acordes disonantes de ese bandoneón, los que llevarán al hijo al intento fallido de recuperar los rastros del padre.

Desde la animalización del hombre en esa conquista, paulatinamente esta Medea se metamorfosea. En diálogos paralelos inconexos, madre e hijo se interrelacionan desde el tópico de la monstruosidad animal: en el plano onírico-ficcional materno y en el plano real de las lecturas sostenidas por el hijo.

En los trazos escriturarios González fusiona, a modo de *palimpsesto*, el mito griego de Medea, al que le incorpora otros mitos como el mito de Gorgona, en relación intertextual con la obra francesa de Gaudé, el mito de Edipo, la serpiente marina que

ataca a Laocoonte en el canto II de la Eneida, la Quimera derrotada por Belerofonte en su caballo alado Pegaso, la Hidra de Lerna con sus varias cabezas y el mito del Minotauro. En ese derrotero, la mujer se asume en la hibridación de lo masculino y de lo femenino y se erige en la función de devoradora en dos dimensiones: la matadora de mujeres, sus casuales antagonistas y, la devoradora de la voluntad de Jasón, su hijo, su presa, su artefacto de conquista, su intento fallido de filicidio. Lejos de la Medea euripídea, esta Medea argentina, subvierte el mito en una magistral reelaboración de los límites previsibles conocidos para el lector y logra entronizar la reposición del vínculo filial a partir de la gestación de otra *aporía*, la tiránica omnifagocitación que sobre el hijo sostiene la madre en lineamientos maritales.

Por último, hallamos otro *palimpsesto*, en otra Medea, en la obra francesa que promedia el siglo XXI. Laurent Gaudé capturó el trasfondo del mito de Medea desde sus inicios, en la tragedia de Eurípides y fue plasmando en esta mujer, los rasgos pluralmente conocidos de errante, vengativa, filicida, pero lo hizo de modo que, no sólo vertebró a la mujer *aporética y agonística*, sin salida y en lucha constante, sino que delineó junto a ella a otra mujer, la diosa hinduista Kali. Esta mujer-divinidad fluye con los ribetes salientes de otra mujer, una bacante. Por ello, sin la intención de analizar intrínsecamente esta obra epónima de Eurípides, hemos tomado sus referencias, sus puntos de encuentro.

Desde sus inicios, la pestilencia se adhiere a su paso. Abominable y terrible, es el espectáculo que la mujer profesa. Esta carcoma la enmarca como exilada del mundo en degradación a escala de *miasma*.

En ella, el autor francés acentúa la pertenencia identitaria oriental, reivindicando con ello la factoría euripídea, a partir del halo misterioso por un lado y, por el otro, la situación de extranjera en Grecia.

Sin embargo, ahora esta mujer oximorónica, maternal y filicida, nos cautiva y nos atrapa con su belleza y encantamiento, los rasgos de una bacante.

Todo lo que sabemos respecto del mito griego de Medea ha quedado en el pasado, pues con Gaudé ha adquirido una constelación única, ya que Médée es una mujer en el umbral, *agónica*, y, al mismo tiempo, una divinidad. La tensión dramática que en Eurípides significó la dubitación de matar o no a los hijos propios, en esta obra se define en la tensión entre duelo y pasión, sensualidad y muerte, circunscripta en una atmósfera de exaltación que comulga con la naturaleza dionisíaca. Ella danza, plena de lujuria y en sus movimientos imita a las serpientes. La sensualidad que sostiene su

danza incolucra e incita a la orgía y desencadena la violencia contenida que deviene en muerte. Entonces se erige en matadora de hombres, en una doble naturaleza: la del castigo y, la de la liberación. Esta ambigüedad, esta dualidad genérica femenina, vertebrará la pieza teatral como parte performativa del rasgo bacántico, en la que llega a erigirse como una mitad Cárites y otra mitad Ménade.

Gaudé, cruzando las fronteras de espacio y tiempo, resemantiza esta imagen bacántica en los jóvenes cercenados por esta mujer a los que enloquece bailando. Esta danza es un artefacto de muerte, su preámbulo, con el que adopta claramente el hinduismo de Kali, la conocida diosa de la muerte, estableciendo de este modo, una sensualidad lujurante y letal.

Sin embargo, y a pesar de la conducta bacántica frente a los hombres, hallamos en ese lapso intermedio, entre el amor extremo y el acto filicida, lejos de una situación traumática, una conducta maternal sobredimensionada.

Aunado al tópico del filicidio, comienza a entramarse en *Médée Kali*, el tópico de la muerte liberadora. Sin embargo, ella es quien se erige en portadora del abandono, para luego volver, de Oriente a Grecia, con el único fin de desenterrar a los hijos que ha matado. Es esta una innovación autoral sin precedentes, dentro del corpus analizado. Entonces se erige en la filicida que encubre el doble propósito en el acto del desentierro: por un lado, el de quitar el *μιάσμα*, liberar a sus hijos de la ofensa de permanecer en tierra griega, y por otra parte, devolverles su génesis identitaria, el lecho cenagoso del Ganges.

Médée es contemplada por el cazador, contemplada y analizada por la veta monstruosa. Sin embargo ya no está sola, sino que forma junto a sus hijos, que han comulgado adheridos a su presencia, una tríada monstruosa que comienza a moverse hacia su destino final.

Médée Kali es en un primer momento la cazadora de Jasón, la cazadora de su mirada, su gorgona. Ahora Kali deificada, caerá voluntariamente en manos de Perseo, será su presa, ya que libremente se entregará para ser decapitada, en una manifestación inusual de su concepción de justicia mientras aguarda, inexorable, el momento de su muerte y sensualmente da comienzo al contoneo de su danza. El hombre, el matador Perseo, se erige en un instrumento, indispensable para la concreción de otro mito, el de Medusa, con el que la pluma de Gaudé interactúa, dialécticamente en esta obra, a modo de *quiasma*.

La tragedia francesa emana poesía y, a un mismo tiempo, poesía religiosa, de una religiosidad hinduista teñida en ribetes dionisiacos. Gaudé, con una pluma lírica, tan exquisita como novedosa, ha logrado moldear en su personaje toda la fuerza pasional de la Medea clásica con la sensualidad lujuriosa y escalofriante de la diosa Kali, avizorada en otro entramado mítico, el de la Gorgona.

Religión, leyenda, historia y cultura son las cuatro fuentes en las cuales se nutre la composición del carácter para asegurar su reconocimiento social. En la tragedia clásica y en la medieval, las formas teatrales tienen en común el hecho de que todos los espectadores conocen la vida y el carácter de los personajes, cuya historia no empieza ni termina con la escena, son personajes de personajes, autenticados por la memoria colectiva.¹⁹⁴

De la Clásica Grecia a Occidente, las mujeres resultan ser las confinadas de siempre, las extranjeras, las marginales, las expulsadas, las apátridas. Quizá por ello transgreden las fronteras con un mismo destino. Las causas del filicidio resultan disímiles, las consecuencias se homologan: el amor demasiado intenso por esos hijos las lleva a despojarlos de una vida miserable. Ellas les dieron el ser, ellas se atreverán a quitárselo.

Ahora cíclicamente, vuelve a ser el tiempo de Medea.

¹⁹⁴Lavatelli (2009: 79)

Bibliografía

Ediciones, Comentarios y Traducciones

- Headlam, E. S. (Ed.) (1919) *Eurípides. Medea*, Cambridge.
Page, D. L. (1938) *Eurípides. Medea*, Oxford at the Clarendon Press.
Meridier, L. (1977) *Eurípide. Tome I*. Paris.
Medina González, A y J, A, López Férez. (1995) *Eurípides Tragedias Medea-Hipólito-Andrómaca*, Buenos Aires.
Nápoli, J.T. (2007) *Eurípides. Tragedias*, Buenos Aires.
Guelermann, C. (2008) *Medea*, Buenos Aires.

Bibliografía. Introducción

Crítica

- Biglieri, A. A. (2005) *Medea en la Literatura Española Medieval*, La Plata.
Caiazza, A. (1989) “Medea: fortuna di un mito, I”, *Dioniso*, LIX, 1: 9-84.
----- (1990) “Medea: fortuna di un mito, II”, *Dioniso*, LX, 1: 82-118.
Cureses, D. (1964) *La frontera*, Buenos Aires.
Coutinho, E. (2006) *La reconfiguración de identidades en la producción literaria de América Latina*, Río de Janeiro.
De Romilly, J. (2010) *La Grecia Antigua contra la violencia*, Madrid.
Foley, H. (2001). *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton/Oxford. Princeton University Press.
Genette, G (1982). *Palimpsestes. La literatura au second degré*, París.
Jaeger, W. (1993) *Paideia*, México: II, IV.
Lavatelli, J. (2009) *Teoría teatral Contemporánea*, Buenos Aires.
Lorau, N. (2004) *Las experiencias de Tiresias (lo masculino y lo femenino en el mundo griego)*, Barcelona.
Moreau, A. (1994) *Le mythe de Jasón et Médée. Le va-un-pied et la sorcière*, París.
Pociña, A. (2007) “Una notable actualización italiana del mito antiguo: Lunga Notte di Medea de Corrado Alvaro,” en *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Granada.
Pórtulas, J. (2004) “Medea(s)”. *Synthesis*, 11:123-143.

Rodríguez Cidre, E. (2002) “Medea y lo monstruoso: tratamiento diferencial en Eurípides y en Séneca” en López, A y Pociña, A. (Eds.) *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, vol. I: 277-293.

Rodríguez Cidre, E. (2010) *Cautivas Troyanas. El mundo fragmentado en las tragedias de Eurípides*, Córdoba (República Argentina).

Romero López, D. (1998) “Im-Pulsos en Literatura Comparada”, en Basnett, Susan et al. Compilación de textos y bibliografía. *Orientaciones en Literatura Comparada*, Madrid.

Sala Rosa, R. (2002) “La *Medea* de Eurípides: el enigma del infanticidio” en López, A. y Pociña, A. (Eds.) *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, vol. I: 293-315.

Vernant, J .P. (2001) *La muerte en los ojos. Figura del Otro en la antigua Grecia*, España.

Rascovsky, A. (1970) *La matanza de los hijos y otros ensayos*, Buenos Aires.

Bibliografía. Cap. I

Crítica

- Anouilh, J. (1956) *Medea*, Buenos Aires. Traducción de Aurora Bernárdez.
- Biglieri, A. A. (1998) “Medea y sus mundos posibles”, *Revista poética medieval*, 2:49-77.
- (2001) “Medea, la destructora”. University of Kentucky. *Troianalexandrina*, 1:55-84.
- (2005) *Medea en la Literatura Española Medieval*, La Plata.
- (inédito) “The frontiers of David Cureses’ *La frontera*”, Volumen Greek Drama in the Americas, editado por K.G. Bosher, F. Macintosh, J. McConnell y P. Rankine, Oxford.
- Bravo de Laguna R. F. (2010) “De la Cólquide a la Pampa: una Medea en La frontera de David Cureses”, *Arrabal* 7-8:131-138.
- Bravo Laguna, F. J. (1999) “El mundo clásico en el teatro argentino contemporáneo privado” en Bañuls Oller, J.V; Sánchez Méndez, J; Sanmartín Sáez, J. (Eds.) *Literatura Iberoamericana y Tradición Clásica*, Barcelona: 89-95.
- Cantarella, R. (1972) *La literatura griega de la época helenística e imperial*, Buenos Aires.
- Corneille, P. (1972) *Teatro Trágico*. París.
- Corrado A. (1956) *Larga noche de Medea*, Buenos Aires.
- Coutinho, E. (2006) *La literatura comparada en América Latina*, Río de Janeiro.
- Cureses, D. (1964) *La Frontera*, Buenos Aires.
- De Romilly, J. (2010) *La Grecia Antigua contra la violencia*, Madrid.
- Ebelot, A. (2008) *Adolfo Alsina y la ocupación del desierto. Relatos de la frontera*, Buenos Aires.
- Eliade, M. (1949) *Traité de religions*, París.
- Foley, H. (2001). *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton/Oxford. Princeton University Press.
- Gambón, L. (2002) “Medea y la imagen de las Simplégades en Eurípides” en López, A. y Pociña, A. (Eds.) *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, voll: 133-145.
- García Gual, C. (2000) *Eurípides. Bacantes*, Madrid.
- García Yebra, V. (2001) *Séneca. Medea*, Madrid.

- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La literatura au second degré*, París.
- Grillparzer, F. (1960) *Medea*, La Plata. Prólogo, traducción y notas de Ilse Brugger.
- Iriarte, A. (2002) “Las razones de Medea” en López, A. y Pociña, A. (Eds.) *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, vol I.
- Kristof, L. K. D. (1959) 'The Nature of Frontiers and Boundaries', *Annals of the Association of American Geographers* 49: 269-82.
- Lavatelli, J. (2009) *Teoría teatral Contemporánea*, Buenos Aires.
- Lorau, N. (2004) *Las experiencias de Tiresias (lo masculino y lo femenino en el mundo griego)*, Barcelona.
- Lucas, J. M. (1989) “Mito y tragedia: Hipólito y Fedra, dos vidas rebeldes”, *Epos* 5: 36-56.
- Moore, T. S. (1920) *Tragic Mathers trilogía: Medea, Níobe y Tyrfin* en versión on line.
- Morrison, T. (1995) *Beloved*, Barcelona.
- Müller, H. (1989) *Medea Material*. Cuadernos de investigación teatral N°226, IV/1989.
- Murray, G. (1951) *Eurípides y su época*, México-Buenos Aires.
- Nápoli, J .T. La “locura amorosa” en Hipólito de Eurípides: análisis filológico de la $\mu\omega\pi\acute{\iota}\alpha$ femenina, *Synthesis*, 8:87-105.
- Newman, D. (2003) 'Boundaries' A Companion to Political Geography. *Malden*, Mass: 123-37.
- Pociña, A. (2002) *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, vol I y vol II.
- (2007) “Una notable actualización italiana del mito antiguo: Lunga Notte di Medea de Corrado Alvaro” en *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Granada.
- Pórtulas, J. “Medea(s)”. *Synthesis*, 11: 123-143.
- Rodríguez Adrados, F. (1995) *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*, Madrid.
- Rodríguez Cidre, E. (1997) “Formas de animalización en la *Medea* de Eurípides” en Actas del VIII Jornadas de Estudios Clásicos (28-30 de junio de 1995) Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, pp.225-231.

- Rodríguez Cidre, E. (2002) “Medea y lo monstruoso: tratamiento diferencial en Eurípides y en Séneca” en López, A. y Pociña, A. (Eds.) *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, vol I: 277-293.
- Rodríguez Cidre, E. (2012) “Divinizar lo deshumanizado: la apoteosis en *Medea* de Eurípides” en Atienza A et alii (Eds) *Nostoi. Estudios a la memoria de Elena Huber*, Buenos Aires, 361-370.
- Schroeder, A. J. (1998) “*La Frontera*, de David Cureses”, *Stylos*, 7:66.
- Soriano, E. (1985) *Medea*, Barcelona.
- Torre, C. (2010) *Literatura en tránsito La narrativa expedicionaria de la Conquista del desierto*, Buenos Aires.
- Ventura, F. S. (2002) “La Medea de Pier Paolo Pasolini (1969), Una estética contracultural de lo mítico” en López, A. y Pociña, A. (Eds) *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, vol II: 1009-1033.
- Vernant, J. P. (1986) *La muerte en los ojos. Figuras del otro en la antigua Grecia*, Barcelona.
- Wolf, C. (1996) *Medea. Voces*, Madrid.
- Zayas de Lima, P. (1998) “Tiempo de Medeas” *Stylos*7:123-128.

Bibliografía. Cap. II

Crítica

- Bergson, H. (1939) *La risa*. Buenos Aires.
- Borges, J.L (1974) *Obras Completas*.
- Corrado, A. (1956) *Larga noche de Medea*, Buenos Aires.
- Chevalier, J. y Gheerbrand, A. (1986) *Diccionario de símbolos*, Barcelona.
- Dubatti, J. (1999) *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*, Buenos Aires.
- Dürrenmatt, F. (1960) *La visita de la anciana dama*, Buenos Aires.
- García Gual, C. (2006) *Sófocles. Tragedias. Edipo Rey*, Madrid.
- García Yebra, V. (2001) *Séneca. Medea*, Madrid.
- González, J. R. (2000) *Jasón de Alemania*, Buenos Aires.
- Gaudé, L. (2003) *Médée Kali*, París.
- Kowzan, T. (1975) *Littérature et spectacle*, París.
- Moreau, G. (1865) “*Jasón y Medea*”, óleo sobre lienzo ubicada en París, Museo de Orsay.
- Pabón, J. M. (2001) *Homero. Odisea*, Madrid.
- Ryngaert, J. P. (2004) *Introducción al análisis teatral*, Buenos Aires.
- Tarantuviez, S. (2001) “Tendencias del teatro argentino actual” *Revista de Literaturas Modernas*, 31:175-193.
- Ubersfeld, A. (2004) *El diálogo teatral*, Buenos Aires.
- Wolf, C. (1996) *Medea. Voces*, Madrid.

Bibliografía. Cap.III

Crítica

- Alsina Clota, J. *Aristóteles. Poética*, Barcelona.
- Campbell, J. (1959) *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Buenos Aires.
- Corneille, P. (1972) *Teatro Trágico*, París.
- Dodds, E. R. (1973) *The Ancient concept of Progress and Other Essays*, Oxford.
- Eliade, M. (1992) *Mito y realidad*, España.
- García Gual, C. (2000) *Eurípides Bacantes*. Tomo III, Madrid.
- García Gual, C. (2002) “El argonauta Jasón y Medea” en López, A. y Pociña, A. (Eds.) *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada. Vol 1.
- García Yebra, V. (2001) *Séneca. Medea*, Madrid.
- Gaudé, L. (2003) *Médée Kali*, París.
- Gèly, V. (2012) “Pour une mythopoétique: quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction”, Université de Paris-X-Nanterre.
- Grillparzer, F. (1960) *Medea*, La Plata. Prólogo, traducción y notas de Ilse Brugger.
- Grimal P. (1982) *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Barcelona.
- Kerényi, C. (1996) *Dionisos. Archetypal image of indestructible life*, Princeton University Press, New Jersey.
- Lavatelli, J. (2009) *Teoría teatral contemporánea*, Buenos Aires.
- Lusching, C. A. E. (1992) “ Interiors: Imaginary spaces in Alcestis and Medea”, *Mnemosyne*, XLV,1:19-44.
- Moore, T. S. (1920) *Tragic Mathers trilogía: Medea, Níobe y Tyrfin* en versión on line.
- Nápoli, J. T. “Espectáculo y teatralidad en *Bacantes* de Eurípides”, *Humanitas*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, ISSN 0871-1569, vol. LXII, año 2010, pp. 57-81.
- Noel, J .F. M. (1991) *Diccionario de Mitología Universal*, Barcelona.
- Otto, W. F. (1960) *Mythos und Kultus*, Frankfurt.
- Ryngaert, J. P. (2004) *Introducción al análisis teatral*, Buenos Aires.
- Sala Rosa, R. (2002) “La Medea de Eurípides: el enigma del infanticidio” en López, A. y Pociña, A. (Eds.) *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada. Vol II.
- Sarrazac (1999) *L`avenir du drama*, París.

- Sousa Silva, M. F. (2010) “*Bacantes* de Eurípides Símbolos em confronto”, Universidade de Coimbra, ISSN 0871-1569, vol. LXII.
- Soriano, E. (1985) *Medea*, Barcelona.
- Ubersfeld, A. (1989) *Semiótica teatral*, Madrid.
- Ubersfeld, A. (2004). *El diálogo teatral*, Buenos Aires.
- Ventura, F. S. (2002) “La Medea de Pier Paolo Pasolini (1969), Una estética contracultural de lo mítico en López, A. y Pociña, A. (Eds.) *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vol II, Granada.
- Vidal Naquet, P. (1981) *Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego: el cazador negro*, Barcelona.
- Wolf, C. (1996) *Medea. Voces*, Madrid.

Bibliografía. Algunas Conclusiones

Crítica

Detienne, M. (2007) *Los griegos y nosotros Antropología comparada de la Grecia antigua*, Madrid.

Lavatelli, J. (2009) *Teoría teatral contemporánea*, Buenos Aires.

Marechal, L. (1951) *Antígona Vélez*, Buenos Aires.

Rodríguez Adrados, F. (1983) *La democracia ateniense*, Madrid.

Rodríguez Cidre, E. (2010) *Cautivas Troyanas El mundo fragmentado en las tragedias de Eurípides*, Córdoba, República Argentina.